
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00257943 1

LES ANCIENNES ÉCOLES DE PEINTURE

DANS LES

PALAIS ET COLLECTIONS PRIVÉES RUSSES

Les anciennes Ecoles de Peinture dans les Palais et Collections privées Russes

REPRÉSENTÉES A

L'EXPOSITION ORGANISÉE A ST-PÉTERSBOURG EN 1909
PAR LA REVUE D'ART ANCIEN « STARYÉ GODY »

TEXTE PAR MM.

P. P. Weiner, E. de Liphart, James Schmidt,
Baron N. Wrangell, A. A. Troubnikoff,
Alexandre Benois et Serge Makowsky

BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie

1910





IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS

COLLECTIONS ET EXPOSITIONS DE PEINTURE EN RUSSIE

PAR

P. P. WEINER

La Russie ! N'est-elle point encore une énigme pour les autres nations ? Très souvent on lui marque de la sympathie, mais d'habitude on l'ignore. Ses coutumes, sa culture, jusqu'à son climat sont toujours jugés avec exagération ; tour à tour, on les loue avec emphase ou on se laisse aller à les dénigrer sans réserve. A peine quelques écrivains et savants osèrent-ils s'aventurer en Russie ; leurs écrits passèrent pour des révélations et leurs séjours chez nous furent aussitôt traités d'explorations. Le peu que certains critiques en apprirent les enhardit à s'engager dans cette voie, la renommée de l'Ermitage et la réputation des mécènes leur garantissant tant soit peu à admirer. C'est ainsi que nous avons conquis quelques historiens de l'art qui aident depuis lors à l'identification de certaines œuvres importées en Russie et mettent leur zèle aussi bien à initier leurs lecteurs à notre production artistique qu'à leur révéler nos trésors. Mais combien peu nombreux ces hôtes accueillis avec enthousiasme, et devant qui s'ouvraient les portes les plus closes !

Est-il donc étonnant que le grand public étranger ignore encore complètement les chefs-d'œuvre qui ont trouvé asile — plaise à Dieu que ce soit le dernier ! — dans le sein de nos musées et de nos collections ? Déjà le désarroi économique produit par la guerre et les troubles récents ont douloureusement entamé ces dernières. Convoitées depuis de longues années par le marché artistique, elles ne purent toutes résister à l'invasion des antiquaires. Nous vîmes alors telle toile célèbre, maintes superbes porcelaines franchir la frontière dans le lot d'un marchand radieux. Et néanmoins, malgré cette débâcle dans le camp de nos amateurs, il nous reste encore assez de belles œuvres à signaler et nous ne sommes point à bout des richesses accumulées pendant deux siècles.

Deux cents ans constituent à peine une époque dans l'histoire d'un peuple. Et pourtant, il n'y a que cette distance-là qui nous sépare du moment où Pierre le Grand, d'une poigne formidable nous souda à l'Europe. La

volonté despotique du génial souverain nous familiarisa avec l'art qu'avaient créé les grands maîtres de la Renaissance et les siècles élégants. Abolis les palais de bois, bûchers splendides, avec leurs épaisses dorures, leurs peintures mi-byzantines, mi-italiennes ! délaissés les vermeils de Moscou, somptueux et pesants, les lourds brocarts et les fourrures touffues ! oubliées les icônes dogmatiques et conventionnelles ! — on était en Europe.

A la « Salle des Armures » (Oroujeïnaïa Palata), à Moscou, on peut voir aujourd'hui les spécimens d'art européen qui furent introduits en Russie sous les prédécesseurs de Pierre Ier. On y trouve de l'argenterie allemande, dons magnifiques aux Tsars, quelques cassettes ciselées, des cristaux, des émaux, de riches étoffes, mais aucun tableau, pas de sculptures non plus, ni de meubles. Seule l'architecture se vit représentée à Moscou par des maîtres italiens, à qui nous devons certains édifices mais surtout une influence importante sur le style et la fantaisie de leurs collègues moscovites. Quelques boyards se montrèrent curieux de connaître le monde ; de là nos premiers mécènes : Matwéeff et le prince W. Galitzine, qui moururent avant les réformes. Leurs biens furent en partie incorporés par le trésor des Tsars, mais des documents, heureusement conservés malgré les incendies fréquents, nous apprennent ce qu'ils possédaient. On y devine des objets de valeur artistique, on croit pouvoir y déchiffrer des peintures italiennes, voire même des portraits. Rien n'en a subsisté. Avec ces deux seigneurs, avides de culture et de science, nous nous trouvons au seuil du XVIIIe siècle qui marqua résolument la conversion vers l'Occident.

En 1696 Pierre le Grand entreprit son premier voyage à l'étranger ; voilé d'un incognito modeste, il y passa des mois, rongé par la fièvre de savoir et avide de s'initier dans tous les domaines de la science. Esprit pratique, il s'intéressa moins aux arts ; mais sa grande intelligence lui souffla que les rois ont mission de protéger les artistes et promouvoir le beau. Ses sympathies le poussaient vers les Pays-Bas ; il en rapporta des tableaux hollandais, constant souvenir du pays, de ses mœurs et de son histoire. On n'est point informé de ce qu'il acheta, mais un de ses historiens, qui le connut, nous cite ses peintres favoris ; ce furent : Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Steen, Wouwerman, Van der Werff, Bruegel, Van Ostade, en somme les artistes connus et assez généralement goûtés, pour ne pas préciser les prédilections du Tsar. Puis il fit plus : il envoya des groupes d'adolescents, fils des plus nobles familles ou jeunes gens très bien doués, voyager



La grande salle de l'Exposition.

en Europe, y étudier, apprendre les métiers et les arts. Peu de temps après, lorsque Saint-Pétersbourg fut fondé et que sa décoration somptueuse s'imposa, il fit venir des artistes étrangers, dont les premiers furent Tannauer et le marseillais Louis Caravaque (1). On voit, à ces noms, qu'il n'eut point la chance qu'il souhaitait d'attirer en Russie les grands maîtres de l'époque. Il s'en consola en voyant d'autres artistes accourir à son appel et les obligea, par contrats, non seulement à travailler eux-mêmes, mais encore et surtout à créer une école de peinture, embryon d'une académie.

La deuxième tournée du Tsar, commencée en 1717, fut plus éclatante; il se laissa recevoir en souverain à toutes les Cours, accepta les hommages des grandes institutions, siégea à l'Académie française, et fit des commandes et des achats importants. Ceux-ci, joints aux toiles exécutées à Saint-Pétersbourg, lui permirent de former ces charmants cabinets de peinture que l'on voit encore aujourd'hui dans les pavillons de Péterhof. On n'y trouve rien de très marquant, mais ce sont de bonnes œuvres de la fin du XVII[e] siècle et des débuts du XVIII[e].

Il faut croire que les satellites du grand monarque, désireux tout autant de flatter les goûts augustes que piqués d'émulation, se laissèrent également entraîner au marché d'œuvres d'art. On peut, par analogie, supposer qu'eux aussi, — le prince Menchikoff, les comtes Chéréméteff, Chafiroff et Iagoujinsky — possédaient des tableaux dont ils couvraient les murs de leurs nouveaux et magnifiques palais. Mais on en est, sauf quelques allusions de hasard, réduit à le supposer; il serait d'autant plus osé de l'affirmer, que ces grands seigneurs, payant par un dur travail l'honneur d'entourer le puissant Empereur, qui haïssait l'oisiveté, jouissaient d'une liberté vraiment insuffisante pour collectionner, si même leur culture naissante venait à leur en inspirer le désir.

La mort de Pierre le Grand ouvrit l'accès du trône au règne des femmes dont la série à peine interrompue dura jusqu'à la fin du siècle. C'est alors que la mode européenne, plus que la culture, envahit la capitale, les mœurs dépravées et l'ignorance se voilant de splendeur. Libérés de l'emprise ferme de Pierre, les courtisans ne se gênaient plus; on s'adonnait aux plaisirs et à un luxe grossier.

Elisabeth — à laquelle l'Académie des Beaux-Arts, fondée en 1757, doit

---

(1) Voyez sur Caravaque l'article de W. Wérétennikoff, dans les « Staryé Gody », juin 1908.

son existence — déploya une somptuosité excessive, s'inspirant de la Cour de Louis XV; elle se faisait servir par des artistes excellents et associait ses favoris à ce faste exubérant.

Fine et sincèrement mécène, Catherine la Grande ne se piqua guère de modestie, mais elle sut donner à cette magnificence ce qui lui manquait le plus : la distinction et l'élégance. Soit grâce à l'influence de ces deux souveraines, soit en raison du progrès naturel d'une nouvelle génération, on vit à leurs Cours des gens de vrai goût, qui surent protéger les artistes et former des collections importantes. La mode fut telle et l'engouement si fort, qu'un riche anglais Clarke trouve ces termes pour ses souvenirs de voyage en Russie : « On croirait, dit-il, que les seigneurs russes ont dépouillé toute l'Europe pour décorer leurs remarquables demeures ». Les artistes le savaient assez pour envisager les Russes comme leurs plus sérieux et généreux clients. Ce n'est pas sans raison que Quentin La Tour dans son testament recommande à ses héritiers de ne vendre qu'à des seigneurs russes tous ses pastels, dessins et ébauches. Surent-ils profiter de ces bonnes dispositions de l'artiste? On l'ignore, ou plutôt on en doute, puisque aucune œuvre du maître n'est connue en Russie.

Beaucoup de ces collections ne nous sont, malheureusement, connues que de nom. Héritées par des indifférents, elles n'eurent point l'heur de les enthousiasmer; elles furent dispersées, vendues, voire même détruites par le temps, le feu ou la négligence.

Le comte Iwan Chouwaloff, premier président de l'Académie des Beaux-Arts, lui légua une fort belle galerie. Son catalogue de 1777 est fait pour exciter notre curiosité : n'y voit-on pas des Tintoret, Rubens et Véronèse parmi des Rembrandt ou des Pérugin, suivis de Greuze, Van Dyck, Jordaens? On ne saurait douter que ce don magnifique ne fût agréé et acclamé jadis; mais ces tableaux ont disparu depuis. Les retrouvera-t-on un jour?

Le comte Bezborodko, chancelier de Catherine, possédait aussi de belles peintures. Il en passa quelques unes au musée de l'Académie, où il s'en trouve encore; d'autres revinrent à ses héritiers et, ajoutées à des œuvres du XIXe siècle (de l'école de Barbizon et de l'école allemande), furent enfin léguées à cette même Académie pour y constituer la célèbre galerie Kouchéleff-Bezborodko; quelques unes enfin, égarées on ne sait comment, figurèrent à des grandes ventes.

Satellite de Catherine et d'Alexandre Ier, élevé sous les belles influences

de l'époque, le comte Roumiantzoff consacra ses loisirs à former une grande bibliothèque et à collectionner des œuvres d'art. Après sa mort en 1826, son frère, fidèle à ses principes, donna ces trésors au pays et fonda un musée à Saint-Pétersbourg. Transféré à Moscou en 1861, le Musée Roumiantzoff jouit encore des sympathies publiques et se félicite souvent de dons généreux.

On saurait à peine citer des donations pareilles, et elles se firent beaucoup plus tard : celles du baron Stieglitz à Saint-Pétersbourg, des frères Trétiakoff, de M. Pierre Stchoukine et la toute récente de M. Tsvétkoff à Moscou. Mais en ce qui concerne les grandes collections qui, sans prétendre au titre de musée indépendant, furent offertes aux galeries Impériales, on ne peut, hélas ! indiquer que celle du Grand Chambellan Tatistcheff, acceptée par l'Ermitage en 1845.

Quel fut donc le sort des autres collections ?

Durant le règne de Catherine la Grande († 1796) on n'aurait pu voir disperser une belle galerie privée. L'Impératrice, dont les agents (Diderot et Grimm à Paris, Raphaël Mengs et Reiffenstein en Italie) et les ambassadeurs prodigaient leurs soins pour lui fournir la joie d'embellir ses palais et de compléter son musée, n'aurait jamais manqué une occasion de jeter son dévolu sur des chefs-d'œuvre. Aussi doit-on trouver fort probable que les collections, dont les mémoires nous ont rapporté l'existence mais dont la trace est perdue, soient entrées dans le trésor impérial. Cette supposition est d'autant plus admissible que les registres de l'Ermitage n'indiquent que les provenances postérieures à Catherine et que la vente qu'ordonna Nicolas Ier après l'incendie du Palais d'Hiver (1851) emporta mainte belle toile méconnue.

Déposé du trône de Pologne, Stanislas-Auguste Poniatoffsky, accueilli en hôte au Palais de Marbre, y fit placer sa belle galerie; mais elle n'y resta que peu de temps. La mort du roi en 1797 la fit disperser, et si pour une grande partie on ne peut plus en retrouver trace, on en connaît néanmoins des pièces à l'Ermitage. On pourrait en dire autant de celle que forma le comte Wiazmitinoff, mort en 1819.

On connaissait encore jadis les galeries des princes Galitzine. L'une d'elles, léguée aux pauvres de Moscou en 1793, fut rachetée par la famille et l'argent qu'elle rapporta servit à l'installation d'un hôpital célèbre. Bien gardée jusqu'en 1886, elle fut à cette époque acquise pour l'Ermitage. Une

autre, composée aussi de toiles excellentes, fut dispersée vers la fin du siècle dernier, à la joie de plusieurs amateurs moscovites.

Certaines collections, passées de père en fils, soigneusement conservées sinon agrandies, ont la chance d'exister encore aujourd'hui. En premier lieu il faut citer la fameuse galerie de la princesse Youssoupoff. Fondée par le prince Nicolas Youssoupoff (1751-1831), qui sut déployer un goût artistique et bien guidé dans la décoration de son palais somptueux à Saint-Pétersbourg et de sa demeure princière aux alentours de Moscou, cette collection est restée intacte, ou plutôt seulement complète, car la restauration du professeur Prakhoff y causa tout récemment un dommage irréparable : un certain nombre de toiles, surtout de l'école française, en a cruellement souffert. Le gracieux accueil que la princesse fit à l'idée de notre Exposition, nous permit de choisir 17 tableaux de sa galerie. On en verra ici des reproductions.

La famille des comtes Stroganoff possède trois collections. La plus ancienne due à l'esprit éclairé du comte Alexandre, ami de Catherine II, jouit d'une grande et juste notoriété. Elle occupe le palais construit par Rastrelli — ce génial Italien, dont les œuvres ne se trouvent qu'en Russie. La seconde collection, rigoureusement close à tous visiteurs, appartient au comte Paul Stroganoff, Grand Echanson, et renferme des peintures et des objets d'art de premier ordre. La troisième, enfin, provenant de sources différentes, héritée des Stroganoff et des Potocky, sagement complétée par le présent propriétaire qui collectionne depuis bientôt trois quarts de siècle, se trouve à Rome, chez le comte Grégoire Stroganoff. Imposantes toutes trois, elles n'ont que ce seul défaut : l'âge avancé de leurs propriétaires qui fait trembler pour leur avenir.

Les débuts de la galerie Chouwaloff remontent encore au règne de l'Impératrice Elisabeth (1741-1761), et ont été brillamment poursuivis depuis Nous devons à la bonne grâce de la comtesse Chouwaloff d'avoir vu figurer à notre Exposition quelques toiles excellentes dont il sera question dans ce livre.

Deux belles collections — celles de Madame Miatleff et des comtes Bloudoff — sont moins importantes et moins anciennes. La première fut achetée, presque en bloc, au seuil du siècle dernier et la deuxième date des années 1850-1860. Celle-ci ne se trouve plus à Saint-Pétersbourg, emportée ailleurs par des héritiers; celle-là garnit une maison historique dont nous n'avons pu, malgré nos efforts, la tirer.



Une des salles latérales à l'Exposition.

Il en fut de même avec les collections du prince Bélosselsky de Bélozersk, de la comtesse Paskéwitch princesse d'Erivan, du comte Worontzoff-Dachkoff, des comtes Chéréméteff et du comte de Ribeaupierre. Dignement renommées, elles sont dues à la collaboration de plusieurs générations et à l'heureux hasard des alliances. Il reste à espérer qu'une prochaine occasion entr'ouvrira pour nous les portes de ces hôtels, jaloux de leurs richesses.

De date plus récente, mais de renommée universelle, la galerie Leuchtenberg gardait tout son éclat jusqu'à la mort de sa fondatrice, la Grande Duchesse Marie, fille de Nicolas Ier, épouse en premières noces du duc de Leuchtenberg, remariée au comte G. Stroganoff. Présidente de l'Académie des Beaux-Arts, guidée par des connaisseurs expérimentés, la Grande Duchesse s'adonnait à la passion de collectionner. Sa galerie devint célèbre. Après sa mort, survenue en 1876, elle légua ses objets d'art au Musée de la Société pour l'Encouragement des Arts, à laquelle elle s'est toujours intéressée et laissa la galerie de tableaux à ses enfants. Une part de cet héritage fut vendue il y a trois ans. Le reste se trouve aujourd'hui chez les descendants de la Grande Duchesse, LL. AA. II. la princesse d'Oldenbourg et les ducs de Leuchtenberg, chez le prince Kotschoubey, M. Chéréméteff et Mme de Daehn. Nous avons heureusement été autorisés à choisir dans plusieurs de ces lots formant jadis la galerie Leuchtenberg; un deuil récent nous écarta malheureusement du plus riche.

Le catalogue d'une exposition, qui eut lieu en 1851, nous rappelle encore des noms d'exposants, tels que : le prince Dondoukoff-Korsakoff, la comtesse Laval, MM. Graf et Roudneff; leurs collections ont sombré dans l'inconnu. D'autres, connues à cette époque, comme celles de MM. Tomiloff, Kozloff et Démidoff, du prince Soltykoff, des comtes Nesselrode et Ouwaroff, ont laissé des traces que nous sommes en état de suivre. Ainsi la première, héritée par M. de Schwartz, le président du Comité de notre Exposition, nous a naturellement été largement prêtée. Les quatre suivantes, dispersées par des legs et des ventes à l'étranger, n'existent plus. Enfin, la dernière, passée à la comtesse Ouwaroff, l'énergique présidente de sociétés et œuvres archéologiques, est reléguée en province, hors de notre portée.

Les annales de l'hôtel Drouot nous font penser encore aux galeries Narichkine, Lazareff, Khwostchiskoy, Stolypine, Tioufiakine, Rastoptchine

et tant d'autres, jadis connues et choyées, — adjugées aux habitués de la salle de vente, à jamais perdues pour notre pays.

Quant aux collections récentes se trouvant à Saint-Pétersbourg, le lecteur en jugera d'après les articles suivants, pour la bonne raison que la plupart d'entre elles ont été représentées à l'Exposition par ce qu'elles avaient de meilleur. On n'a évidemment pas pu transporter dans notre local restreint toutes les toiles que possèdent M. et Mme Khanenko à Kieff. Guidés par un goût sûr, ils ont su s'entourer de chefs-d'œuvre qui, à eux seuls, alimenteraient une exposition. Collectionneur sérieux, M. Balachoff a, lui aussi, un choix splendide de hollandais, trop vaste pour nos prétentions : on lui est reconnaissant des toiles qu'il a bien voulu prêter. Aussi reste-t-il encore de quoi revenir un jour à ces belles galeries.

Nous eûmes d'autre part à déplorer l'impossibilité de puiser dans certaines collections bien connues. Ainsi, en premier lieu, dans la grande galerie de M. Séménoff-Tianschansky, qui mit de longues années à composer cette complète illustration des écoles hollandaise et flamande. On ne put que s'incliner devant le désir du vénéré savant, auquel son grand âge inspirait la peur de perdre ne fût-ce que quelques semaines de la jouissance que lui donnent ses trésors. Il en est encore ainsi de celle de M. Délaroff, dont on connaît les plus belles toiles prêtées aux musées de cette Hollande même dont elles provinrent ; de celles aussi de la comtesse Mordvinoff, du prince Gortchakoff et de M. Polovtzoff, qui possèdent chacun quelques pièces extraordinaires et que nos sollicitations n'ont point émus. Je nommerai enfin MM. Hitrowo et Utheman dont le refus nous priva de quelques merveilleux portraits anglais et M. D. Stschoukine qui se félicite d'une fort belle collection à Moscou.

On aurait certainement une fausse impression de la portée de toutes ces collections (et de semblables que j'omets de citer) si je me taisais sur les rapports qui existent en Russie entre elles et le public. De ces rapports, il n'y en a guère. A l'exception des galeries Stroganoff (celle qui se trouve dans le palais dû à Rastrelli) et Séménoff-Tianschansky, où l'on est admis à certains jours de la semaine, toutes les autres collections privées sont rigoureusement interdites aux visiteurs qui viendraient par hasard frapper à leur porte. On ne les voit jamais et on les connaît peu. A peine arrive-t-on à s'y introduire, muni de recommandations sérieuses, pour de rares études

d'art. Les refus que je viens de mentionner témoignent suffisamment des difficultés auxquelles on se heurte.

On est plus condescendant aux palais Impériaux, auxquels on a accès les jours de visite ou moyennant des cartes d'entrée. C'est là que l'on trouve en quantité des tableaux qui réclament leur place à l'Ermitage ! Les « cabinets de peinture », les « salles de portraits », les galeries aux noms divers recèlent tous des joyaux de la peinture. Gracieusement autorisés à y décrocher des murs un certain nombre de toiles pour l'Exposition, nous n'eûmes que l'embarras du choix. Créés par la fantaisie de différents monarques, ces châteaux et palais étaient naturellement destinés à garder leurs trésors favoris. Si les sympathies de Pierre le Grand le conduisirent à décorer Peterhof de minuscules « cabinets de peintures » dans le genre hollandais, la grande Catherine combinait des petits musées à Tsarskoé Sélo et les goûts militaires de Paul Ier exigeaient des perspectives du Canaletto pour le château de Gatchina, tandis que son épouse sentimentale s'entourait à Pavloffsk de souvenirs du voyage qu'elle fit avec son mari, comme « comte et comtesse du Nord ». En dehors de ces châteaux, tous les autres palais de la Couronne renferment aussi des peintures excellentes. De temps en temps, quelques-unes font parler d'elles, attirent l'attention de leurs augustes propriétaires et s'en vont alors rejoindre les collections de l'Ermitage, mais il y reste toujours une quantité de trésors d'une importance capitale, envisagés comme souvenirs de famille, et en outre on y retrouve souvent des pièces oubliées.

Les palais des Grands Ducs recèlent pareillement des œuvres dignes d'intérêt, mais en nombre beaucoup plus restreint. Cela s'explique d'autant mieux que les collections de leurs ancêtres couronnés passaient à l'Ermitage ou restaient au palais qu'elles décoraient. Une exception est à signaler pour S. A. I. le Grand Duc Constantin, qui, ayant hérité le château de Pavloffsk et le Palais de Marbre, jouit ainsi de différents chefs-d'œuvre.

D'autre part, on rencontre aujourd'hui parmi les membres de la famille Impériale des amateurs et grands connaisseurs de porcelaine, comme S. A. I. le Grand Duc Nicolas, des numismates comme S. A. I. le Grand Duc Georges, des historiens éminents comme S. A. I. le Grand Duc Nicolas Mikhaïlowitch, dont la collection de portraits et de miniatures porte l'empreinte de ses travaux, — mais aucun de ces hauts personnages ne collectionne des peintures comme telles. Seul, le si regretté président de l'Académie des Beaux-Arts, le Grand Duc Wladimir, sincère protecteur du

monde artiste, a garni son palais de toiles; mais la plupart sont de provenance moderne. Peu nombreux mais très bien compris furent l'assortiment de portraits et le choix de peintures, laissés par le Grand Duc Serge et récemment offerts aux musées. On devrait enfin citer les héritiers de la Grande Duchesse Marie, qui détiennent aujourd'hui les débris de la galerie Leuchtenberg, dont j'ai déjà parlé, et ceux de la Grande Duchesse Catherine : LL. AA. les ducs de Mecklembourg-Strelitz et la princesse de Saxe-Altenbourg, mais leur patrimoine comprend surtout des objets d'art précieux et historiques.

Plusieurs fois, au cours de cet aperçu, j'ai nommé l'Ermitage Impérial. Il serait, certainement, superflu d'insister ici sur l'importance artistique de ce musée universellement réputé. Il n'a, hélas ! que de médiocres ressources pécuniaires et, par là, le mouvement y est des plus restreints. Je dirai seulement que l'Ermitage contenait encore jusqu'en 1898, outre les richesses que l'on y voit à présent, des peintures d'école russe. Mais les dernières volontés d'Alexandre III ayant destiné des sommes spéciales pour la création d'un musée russe, qui porte maintenant le nom de cet empereur, toutes les œuvres de notre école furent extraites de l'Ermitage, des palais et de différentes institutions pour y être transportées. Des dons magnifiques vinrent encore enrichir le nouveau musée et une forte allocation lui permet des achats réguliers. Saint-Pétersbourg possède encore des galeries de peinture à l'Académie des Beaux-Arts, où les dons de quelques grands seigneurs, les prix des élèves et les souvenirs d'anciens académiciens ont de quoi retenir longuement l'attention.

Je tiens à noter ici que je passe sous silence toutes les collections, privées ou publiques, fut-ce même musées, où l'on connaît beaucoup de merveilles d'art, mais où celui de la peinture semble être représenté sans intention marquée et par hasard.

Si Moscou, cette autre capitale de l'Empire, n'a point de grand musée comme l'Ermitage, elle abonde toutefois en œuvres russes. Le musée Roumiantzoff, tout en étant surtout composé de celles-ci, procure néanmoins aussi au visiteur la jouissance que donnent les autres écoles. (Ces dernières exigent pourtant une étude sérieuse et un catalogue tant soit peu raisonné).

Essentiellement russe est la célèbre galerie Trétiakoff, donnée en 1892 à la ville par les deux frères qui mirent leur vie à la composer. La regarder, c'est lire une histoire de la peinture nationale, illustrée des plus beaux spécimens

de toutes ses époques, de ses débuts aux expressions les plus modernes. Il y a à peine quelques mois que la ville reçut un don important et à peu près analogue en sa composition. C'est celui de la galerie Tsvètkoff, dont les portes doivent s'ouvrir au public sous peu. On voit enfin des peintures intéressantes au Musée Impérial Historique, au Musée Stchoukine, à la Salle des Armures, mais elles y sont noyées parmi les différents objets présentés à l'attention publique comme élément principal de ces collections.

Beaucoup de villes de province sont fières de leurs musées appropriés tantôt à telle célébrité qui y naquit, tantôt à tel fait historique qui s'y passa. Ces petites galeries sont un peu les mêmes partout à travers le monde : des souvenirs intimes de l'homme célèbre côtoient les tableaux qui décoraient sa demeure, et des méchantes copies y voisinent avec les œuvres médiocres d'un artiste du pays. On y trouve pourtant des toiles intéressantes, perdues dans cet entourage.

Plusieurs fois déjà la pensée de réunir le meilleur des collections privées est venue à l'esprit d'organisateurs zélés. En 1851, à l'Académie des Beaux-Arts, fut tenue la première exposition rétrospective en Russie. Consacrée à l'art en général, elle ne donna à la peinture qu'une place modeste. Le retard des études sur l'histoire et la pénurie de notions critiques que nous devons constater à cette époque, nous obligent à suspecter les attributions fameuses insérées dans le catalogue et à hésiter devant un choix fait par de sincères admirateurs des bolonais et de l'académisme. L'exposition qui eut lieu dix ans après nous inspire plus de confiance, la section de peinture étant composée de tableaux prêtés par les collections les plus renommées. Puis vint celle de 1868 assez insignifiante.

La même année une exposition à Moscou et celle de 1870 à Saint-Pétersbourg nous montrent le portrait attirant à lui la grande part de l'attention publique. Il est seulement à regretter que ces deux expositions visèrent plutôt à mettre en évidence les modèles que les portraitistes. Ces tentatives furent suivies d'un intervalle très long. La petite exposition, ouverte à Moscou en 1891, fut sans importance et celle qu'organisait à Saint-Pétersbourg en 1901 un marchand, n'a droit à aucun égard. Enfin en 1902, on vit une petite mais sérieuse exposition de portraits à l'Académie des Sciences. Celle-là eut la chance d'intéresser la critique et de faire entrer quelques noms d'artistes dans le vocabulaire des amateurs mondains. Mais son plus grand mérite fut d'inspirer à M. Diaghileff, ce maître des efforts

grandioses et des succès éclatants, l'idée de travailler à une nouvelle et plus majestueuse manifestation de ce genre. Pendant de longs mois il s'occupa à parcourir la Russie, à visiter les collections privées et les châteaux éloignés, à solliciter le prêt de différentes belles figures. Le palais de la Tauride à Saint-Pétersbourg, siège du prince Potemkine, le brillant favori et collaborateur de Catherine, servit, avec ses murs blancs et ses hautes colonnes, de cadre idéal à ces vieux portraits groupés dans ces vastes salles avec un goût parfait. Le succès fut inouï. Une seule saison (1905) sembla trop courte pour la visite de tous les curieux; on leur faisait espérer une prolongation et une suite, lorsque soudain, en plein triomphe, survint la clôture : le palais était le seul local que l'on pût offrir à la jeune Douma de l'Empire. La douce mélancolie de ces toiles passées, de ces têtes d'antan céda devant la fougue politique et les discours violents. Ce fut triste pour cette belle exposition si réussie et désolant pour toutes celles qui auraient dû lui succéder. Les grandes salles, si majestueuses et sobres, se prêtaient admirablement à recevoir les chefs-d'œuvre. Mais pourquoi n'ont-elles pas leurs pareilles ? On n'en serait pas réduit à courir la ville en quête d'un toit sûr et élégant; on ne tomberait pas — faute de mieux — sur des salles coûteuses dont la laideur prétentieuse exige un décor provisoire pour voiler le grotesque de leur architecture. Tel fut notre cas.

Limités par un espace restreint, nous cessâmes les recherches que nous avions entreprises en dehors de Saint-Pétersbourg. Nous ne pumes placer dans notre Exposition que 466 pièces. Mais aucune n'avait été vue aux expositions précédentes, ce qui fut pris pour règle. Aussi, appliqués à présenter toutes les différentes nuances de l'histoire de la peinture, dûmes-nous refuser les œuvres — quoique belles — dont nous avions déjà quelques spécimens.

Mais ce choix d'œuvres qui pouvait figurer chez nous devait au moins y retrouver un cadre, une atmosphère qui n'offusquât point leur esprit et ne fît pas injure à la mémoire de ceux qui les créèrent. MM. Alexandre Benois et Nicolas Lanceray se mirent à la tâche avec l'expérience alerte et le goût délicat qui les distinguent, tandis que le Commissaire général, baron N. Wrangell, terminait ses longues et laborieuses recherches dans les collections. Les membres du Comité de l'Exposition prenaient une part sensible à ce travail d'organisation. On ne respira que le 23 novembre, — jour de l'ouverture, jour de la clôture aussi. A peine quelques retouches à

faire, quelques meubles à déplacer, quelques harmonieuses étoffes à draper sur les chevalets, — et nous n'aurions plus eu à nous plaindre de l'installation. Du haut en bas, dans toutes les salles et tous les cabinets on aurait éprouvé le sentiment sincère et intime qui guidait l'entreprise. Cela se devinait dès le seuil, encourtiné d'un lourd tissu, et se confirmait sur l'escalier aux murs tendus de tapisseries très riches et éclairé par des lanternes Louis XIV. Etait-on un peu dépaysé dans une salle latérale, aux parois si claires, unies et simples, et qui, surnommée « la Chapelle », offrait l'hospitalité aux débutants de la Renaissance, on retrouvait l'impression première en regagnant la suite des salles. Dans la grande pièce les murs très hauts étaient peints en gris clair et portaient de riches décors dorés. Quelques pilastres indiquaient sa structure. Trois immenses panneaux, travaillés par G. B. Tiepolo et le Canaletto, servaient de magnifiques dessus de portes. Des consoles et quelques meubles anciens portaient de vieux bronzes français, et tout l'ensemble somptueux faisait songer aux châteaux du Roi-Soleil. Cette salle abritait surtout les toiles de genre pompeux, les pièces décoratives. Attiré par la vue d'un grand Boucher, faisant face à la porte, on entrait dans un salon de forme octogonale, auquel on avait donné le nom de « la Tribune ». Elle prêtait ses parois à seulement 26 tableaux, — les meilleurs de chaque école. Très simple, elle ne devait en rien entraver l'attention des visiteurs, pour leur laisser la pure jouissance des chefs-d'œuvre qui se détachaient distinctement sur un fond jaune paille. Ces deux chambres centrales étaient entourées de sept cabinets, où étaient placés les italiens, les français, les espagnols, les quelques allemands et anglais. Des meubles, des bronzes, des lustres, en harmonie avec les teintes des cloisons et des tapis, transformaient ce musée en une série de salons élégants. La décoration de deux autres salles attenantes, réservées à l'école russe, a exigé le plus de soins : celle du XVIIIe siècle, teinte en blanc et jaune, copiait un de ces salons que l'on retrouve encore dans des châteaux et des pavillons de l'époque ; l'autre, garnie de meubles Empire, avait un air plus grave ; ses murs bleu-foncé parsemés d'étoiles d'or rappelaient la chambre du despote Araktchéeff, le ministre dévoué d'Alexandre Ier.

Un étroit escalier, dont la grande baie donnait sur la salle Louis XIV et où l'on longeait de superbes panneaux d'Hubert Robert, conduisait à l'étage supérieur. Là une suite de petits cabinets soignés, réunis par une galerie dans le genre de celles que nous laissa Pierre le Grand à Péterhof, renfermait

les œuvres des hollandais et des flamands. Des lustres de cuivre, des meubles de chêne et des porcelaines de Delft avaient servi à la décoration de ces pièces, dont les larges croisées à petits carreaux et les plafonds bas se mariaient si bien avec le sentiment intime qui domine dans ces écoles.

Ainsi disposés, les tableaux de l'Exposition devaient bénéficier de tout ce que peut réserver un décor temporaire. Il n'y avait plus qu'un dernier coup d'œil à jeter; on avait tout fait. Seulement on n'avait pas songé aux mauvaises volontés qui veillent autour de chaque entreprise, on n'avait pas compté avec les gens qui se réjouissent de la malchance d'autrui. On avait déployé trop de zèle, trop de franche énergie pour penser aux intrigues. Nous avons été naïfs... Silence sur ces incidents !... Bref, nous ne fumes point autorisés à éclairer nos salles, ce qui, à cette époque de l'année, équivalait à la clôture absolue. Pendant huit jours, assiégés par les amateurs de l'art et les amis des « Staryé Gody » nous fumes heureux d'ouvrir les portes à des milliers de visiteurs qui se hâtaient de voir ce que nous avions su recueillir et profitaient de chaque heure de clarté ou s'armaient de lampions portatifs pour parcourir nos salles. Puis on remercia les aimables possesseurs et on leur restitua leurs prêts...

Ainsi échoua une entreprise désintéressée, réalisée avec amour.

Mais a-t-elle échoué en tout ? N'a-t-elle point intrigué et attiré la critique artistique ? Sa clôture anormale n'a-t-elle point excité les regrets de la foule, de cette foule qui savait que l'on travaillait pour elle, pour lui procurer une joie, pour lui dessiller les yeux? N'a-t-elle point senti, elle, que c'était elle, en fin de compte, qui se trouvait frustrée ? Quant à nous, enfin, n'avons-nous pas tiré parti de nos recherches, n'avons-nous pas offert à l'étude le fruit de nos démarches ? Notre peine n'est pas perdue ; certes, non, et ce livre en est la preuve.

LA PEINTURE ITALIENNE

PAR

ERNEST DE LIPHART

CONSERVATEUR AU
MUSÉE IMPÉRIAL DE L'ERMITAGE

3



Duccio di Buoninsegna
Crucifixion
app. au prince A. Gagarine.

Commençons notre promenade à travers la section de la peinture italienne par l'examen d'une série de primitifs presque tous siennois.

Le vice-président de l'Académie Impériale des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, du temps où la Grande Duchesse Marie Nicolaevna en était l'auguste présidente, le prince Grégoire Gagarine, était un collectionneur passionné.

Madame la Grande Duchesse, le prince Gagarine et mon père formaient un trio de collectionneurs comme il n'y en a plus; de vrais amateurs sans aucune arrière-pensée de revendre un jour leurs trésors avantageusement, comme cela se pratique de nos jours. Le prince Gagarine avait fait ses premières études à Sienne et parlait le plus pur toscan; c'est ce qui explique sa prédilection pour l'école siennoise dont deux spécimens, appartenant à son fils, le Prince André Gagarine, étaient exposés ici.

Le premier est une œuvre rare de l'atelier du Duccio qui, contemporain du Giotto, accomplit à Sienne, indépendamment de celui-ci, la même réforme en émancipant l'art du moule byzantin comme Giotto le fit à Florence.

Moins dramatique que Giotto, Duccio possède à un degré plus élevé le sentiment du beau, et souvent ses compositions nous surprennent par leur grâce. Ce sentiment, l'école de Sienne, fondée par Duccio, le doit en partie à son esprit plus conservateur que celui du grand novateur florentin. Tandis que Giotto avait rompu définitivement avec cet art figé, les Siennois gardaient en effet quelque chose de la majesté byzantine, pâle reflet de l'art gréco-romain. Ainsi voyons-nous, dans la *Maësta* du Duccio, Pilate, ceint de lauriers, un vrai Romain, superbe d'allure et, dans notre *Crucifîment*, Longin, citoyen de la même race fière et orgueilleuse, qui s'humilie en sa personne pour la première fois devant la croix.

Les figures chez Duccio mesurent neuf têtes (ce ne sont plus les onze têtes des Byzantins), tandis que Giotto tombe dans l'excès contraire et peint des figures courtaudes qui manquent un peu d'allure.

L'œuvre principale de Duccio est le tableau d'autel de la cathédrale de Sienne. Il y fut porté de l'atelier du peintre en grande pompe, en procession, au son des cloches et des trompettes, tout comme la Vierge de Cimabue à Florence (1). L'effet de ce tableau fut immense et pour donner une idée de l'admiration des contemporains, il suffit de dire qu'on le paya 3000 ducats d'or, somme énorme pour l'époque.

Notre tableau représente le Crucifîment et la sainte Vierge s'évanouissant dans les bras des saintes femmes; ce groupe, sans être aussi sublime que celui de la *Maësta* de Sienne, est cependant d'une grâce et d'un sentiment exquis.

A Buckingham Palace se trouve le même sujet traité par le maître lui-même, bien supérieur au nôtre, avouons-le.

La couleur du tableau exposé ici, d'un ton généralement brun, est bien celle du Duccio et de son école.

Une particularité, que je ne rencontre chez aucun Siennois de cette époque en dehors du Duccio, est la forme du nez : tout droit jusqu'à la pointe où il devient aquilin en s'abaissant tout-à-coup. Presque tous les nez de notre *Crucifîment* affectent cette forme. Le Duccio de la Galerie Nationale de Londres, celui de Buckingham Palace, aussi bien que celui de la collection Strogonow de Rome, et d'autres encore, confirment cette observation.

Après Duccio, le maître le plus ancien représenté à l'Exposition est Bernardo Daddi dont les premières œuvres datent de 1320. M. Adolfo Venturi lui attribue le *Couronnement de la Vierge*, un bien joli spécimen de la peinture de cette époque, que j'avais pris, je veux bien l'avouer, pour un Siennois, peut-être Simone Martini ? Le Daddi cependant est un peintre Giottesque, bien qu'il n'ait jamais été élève du Giotto; mais « son style est formé des souvenirs de Giotto avec les raffinements siennois » (Venturi, *Storia del arte italiana,* p. 515). Le Comte Vitzthum le caractérise ainsi dans sa monographie sur ce peintre : « le plus ancien maître après Giotto, mais indépendant de lui, influencé également par Pietro Lorenzetti et contemporain de la période moyenne de Simone Martini ». Plus loin l'auteur parle du rouge particulier au Daddi qui se trouve en effet dans notre tableau. Ainsi je me laisse convaincre, et cela malgré le caractère très siennois des têtes

(1) Maintenant aux deux bouts du transept. D'un côté la Madone sur le trône, la *Maësta ;* de l'autre côté l'histoire du Christ. Les prédella sont à la sacristie.



Bernardo Daddi (?)
Le Couronnement de la Vierge
(app. au baron P. de Meyendorff).



LIPPO MEMMI (?)
Madone
(app. au prince André Gagarine.)

sans la moindre trace de la mâchoire carrée du Giotto, de ses imitateurs et de ses élèves !

Ce tableau appartient au baron Pierre de Meyendorff. Il lui vient de son grand-oncle, ambassadeur à Berlin, vers 1840, ami et cousin de mon père, qui faisait alors ses premières études artistiques au musée de Berlin, les « Italienische Forschungen » du baron Rumohr à la main.

Un autre bijou du beau-frère et élève de Simone Martini, Lippo Memmi, plus suave ici que dans ses grandes fresques de San Gemignano et dans ses Madones au 1/4 de nature, comme celle dont nous parlerons tout à l'heure, est le tabernacle avec la sainte Vierge sur le trône, une *Maësta* minuscule, qui appartient au prince André Gagarine. Est-ce parce que la miniature convenait mieux à ce pinceau délicat que Memmi se serait surpassé dans cette œuvre charmante ?

Si j'attribue le tableau précédent avec quelque réserve à Lippo Memmi, je considère comme tout-à-fait typique et incontestable la pauvre *Madone* de ce maître, si maltraitée par le temps et dont la partie principale a échappé comme par miracle à la destruction. Le peintre Dourdine en est l'heureux propriétaire. Ce fragment avait appartenu à feu Rizzoni, peintre à Rome, qui légua la partie centrale à M. Dourdine et les deux Saints, formant les vantaux, aux frères X., artistes peintres, qui s'en servirent de cible pour leur tir au pistolet. Ces barbares mériteraient d'être dénoncés au mépris de leurs confrères.

Si l'exposition est relativement aussi riche en Préraphaëlites, nous le devons uniquement à feu la Grande Duchesse Marie qui, dans sa Villa de Quarto, près de Florence, avait réuni les belles œuvres exposées ici. Elle collectionnait avec passion et il ne se passait pas de jour qu'elle ne fît sa tournée chez les antiquaires de la ville, accompagnée de mon père, son conseiller.

Sous le chef-d'œuvre du Robbia, la *Rencontre de saint François et de saint Dominique*, dans la loggia en face de Santa-Maria-Novella, se trouvaient alors les magasins de l'antiquaire Gagliardi d'où proviennent les plus heureuses trouvailles de la Grande Duchesse.

Par testament la collection fut partagée en parties aussi égales que possible entre ses enfants. Malheureusement, à cause de leur absence de Pétersbourg, tous n'ont pu exposer leurs tableaux comme ils l'avaient

aimablement fait espérer. C'est donc un pur hasard, si la part des héritiers de feu le duc Eugène de Leuchtenberg se trouve la mieux représentée.

Dans la salle dite « la chapelle », à cause des sujets exclusivement religieux qui s'y trouvent réunis, un grand tableau d'autel de l'atelier des Ghirlandajo, me paraît accuser nettement deux mains différentes. Tout le haut, la sainte Vierge en son auréole en forme d'amande, « La Mandorla », avec ses chérubins et ses anges, tranche sur le bas, bien inférieur, où Saint Thomas reçoit la ceinture de la Vierge (1).

Notre attention est attirée ensuite par un morceau de prédella, avec la profonde légende de Saint-Augustin méditant sur l'éternité et rencontrant sur la plage un enfant fort affairé à déverser dans un petit trou creusé dans le sable, l'eau qu'il puisait dans la mer, prétendant l'y transvaser tout entière. Interpellé par le saint, l'enfant lui explique son intention et saint Augustin comprend alors l'inanité de sa méditation. Aussitôt l'enfant disparaît à sa vue. C'était un ange envoyé de Dieu.

La mer a probablement gêné le peintre, au grand détriment de l'antithèse contenue dans cette légende si merveilleusement suggestive, et il l'a remplacée par un petit ruisseau qui coule dans un charmant bocage que l'on retrouve souvent dans les tableaux de Fra Filippo Lippi. C'est bien à ce maître qu'appartient ce morceau détaché qui a pu faire partie jadis d'une prédella, à l'Académie de Florence, ayant pour sujet une autre légende tirée de la vie de saint Augustin. Provenance Quarto. Appartient actuellement à la princesse Eugénie d'Oldenbourg.

Une sainte Vierge en adoration devant l'Enfant Jésus, appartenant au comte Golenichtchef Koutousow, passe pour un Fra Filippo. Ce tableau semble plutôt de l'atelier du vieux Pesello ... ?

M. Werner Weissbach dans son livre sur *Francesco Pesellino und die Romantik in der Italienischen Renaissance*, et plus tard dans le tome XII, page 35, des *Jahrbücher der Konigl. Preussischen Kunstsammlungen*, prouve d'une façon

(1) Pour ceux qui l'ignorent je transcris ici la jolie légende de la ceinture de saint Thomas qui fait le sujet de ce tableau. L'apôtre, toujours en retard, n'avait pas été présent à l'Assomption de la Vierge et, toujours incrédule, ne voulut pas croire le fait raconté par les apôtres témoins du miracle, et cela malgré les fleurs poussées en abondance dans le tombeau vide. C'est alors que tomba du ciel la ceinture de Marie et saint Thomas crut enfin. La ceinture (la cintola) est conservée comme une sainte relique dans la cathédrale de Prato, décorée, comme l'on sait, par les célèbres fresques de Fra Filippo Lippi.



Lippo Memmi
Madone
app. à Mr W. Dourdine.



Fra Filippo Lippi
Scène de la légende de saint Augustin
(app. à S. A. I. la princesse Eugénie d'Oldenbourg).

magistrale que le triptyque Carrand (1) et les predella de la casa Buonarotti, sont du vieux Pesello qui acquiert par cette démonstration une physionomie bien à lui.

Dès lors ce maître mérite d'être nommé avec respect à côté de Domenico Veneziano et Alesso Baldovinetti comme réformateur de la technique de cette époque.

Un tableau d'un de ces maîtres intermédiaires peu connus, est la *Madone* de Giusto d'Andrea, sur lequel le savant directeur des musées de Florence, le Dr. Poggi, prépare une monographie. Aussi l'attribution du tableau à ce peintre lui appartient-elle et m'a été communiquée par le propriétaire de cette œuvre intéressante, M. Weiner. Giusto d'Andrea est un élève de Fra Filippo mais ressemble ici bien plus à Benozzo Gozzoli (2).

Deux *tondi* de Lorenzo di Credi. Le premier, avec saint Joseph endormi et le petit saint Jean, pourrait être, quant à la partie centrale représentant la Vierge et l'Enfant Jésus, du maître lui-même, mais le reste, assez faible, appartient à l'atelier. Le second offre une ressemblance frappante avec le prétendu Verrochio de l'Ermitage, marqué heureusement d'un point d'interrogation dans le catalogue. Celui-ci est un tableau de l'atelier du Credi et le « Tondo » de l'exposition lui est certainement supérieur (Quarto). Placé au-dessus d'une porte assez élevée, le Verrocchio de l'Ermitage fait illusion et l'on éprouve une grande déception quand on le regarde de près.

L'on sait que les ateliers du Credi étaient une véritable fabrique où une quantité d'élèves étaient occupés à exécuter les commandes qui y affluaient.

Dans la « chapelle » se trouve encore une *Annonciation* d'un maître florentin, pratiquant la détrempe avec ses préparations vertes dans les chairs laissées parfaitement apparentes. Quelques personnes, dont moi-même, ont pensé à Raffaellin del Garbo, mais je suis revenu de cette première impression car le tableau en question marque une époque plus primitive. Le Garbo collabora avec Filippino Lippi à la Minerva à Rome et imita ce maître à sa dernière période, avec ses draperies flottantes aux plis profonds et cassés, sans

---

(1) Le Dr Schmidt, mon collègue à l'Ermitage, m'a signalé la ressemblance de notre tableau avec celui de la collection Carrand.

(2) Nous avons à l'Ermitage deux tableaux, ayant pour sujet la conversion de l'empereur Constantin, du peintre peu connu Andrea di Giusto, qui paraît avoir été le père de Giusto d'Andrea. C'est un faible imitateur de Fra Filippo.

cependant tomber dans le maniérisme excessif où Filippino avait versé dans la chapelle Strozzi à Santa-Maria-Novella.

Dans notre tableau les plis tombent droit et avec plus de simplicité même que chez Botticelli. Les figures sont d'une longueur exagérée, ce qui n'est pas l'habitude du Garbo. Ne serions-nous pas en présence d'une œuvre primitive de Filippino Lippi, bien antérieure à son chef-d'œuvre de la Badia ? Mais non, il ne faut pas se laisser aller à prononcer des noms comme celui-là quand à tout moment on découvre de nouveaux artistes dont on ne se doutait pas; ce qui faisait dire à mon père : « nous jonglons à l'aveuglette avec une douzaine de noms connus ». Dans cet ordre d'idées notre exposition nous a donné quelques bonnes leçons à méditer, comme on le verra surtout plus loin à l'école hollandaise.

Notre *Annonciation*, par le charme virginal de Marie et la pureté du dessin de cette œuvre, ne me paraît nullement indigne de Filippino, de ce maître exquis entre tous. Le fils de la Grande Duchesse Marie, le duc Georges de Leuchtenberg, est le propriétaire de ce tableau (toujours Quarto).

Une autre tempera, lumineuse celle-là où rien des dessous verts ne paraît, est la *Piéta*, appartenant à S. A. I. le Grand Duc Constantin et représentant le Christ mort soutenu dans son tombeau par sa sainte Mère. Ce tableau passe pour un Mantegna et me paraît plutôt florentin, bien près de Sandro Botticelli. La Mater dolorosa rappelle tout à fait celle que feu la comtesse Hélène Stroganow (Cheremetjew, puis Milochévitch) tenait de sa mère la Grande Duchesse Marie.

M. Hans Makowsky a publié dans les *Jahrbücher der Konigl. Preussischen Kunstsammlungen*, 1899, p. 192, un article illustré sur Jacopo del Sellajo. Vasari parle de cet artiste après la biographie de Fra Filippo Lippi en ces termes : « Jacopo del Sellajo fiorentino che in San Friano fece due tavole e una al Carmine a tempera ». Celle des Carmes périt dans l'incendie de cette église où les fresques de Masolino, de Masaccio et de Filippino furent heureusement épargnées. Des deux tableaux de San-Frédiano l'un, la vaste composition d'un Crucifîment, s'y trouve encore; l'autre, une Piéta, a passé au musée de Berlin avec la galerie Solly, dans laquelle elle fut incorporée par le banquier de ce nom qui l'acheta lors de la confiscation du couvent de San-Frediano en 1793.

Je fus frappé de la ressemblance de notre tableau avec ceux reproduits dans l'article de M. Makowsky et pour mieux les comparer avec la *Piéta* à



Giusto d'Andrea
Madone
app. à Mr P. P. Weiner.



Lorenzo di Credi
La sainte Famille
app. au prince Kotchoubey.

l'exposition, j'en fis des croquis qui furent pris pour des études d'après le tableau du Grand Duc.

Il y a un mais : c'est le coloris « verdâtre » dans les chairs, dont parle Makowsky en l'appelant « cadavérique », qui ne cadre nullement avec le ton chaud de notre *Piéta*.

Sans avoir revu les tableaux à Berlin et à Florence, je n'ose vraiment pas affirmer que la *Piéta* soit un Sellajo, mais seulement que c'est à Florence, autour de Botticelli, que notre artiste rappelle bien plus que Fra Filippo, qu'il faut chercher l'auteur de la *Piéta*. Aussi me paraît-elle vraiment trop belle pour un artiste médiocre comme Sellajo dont ce serait alors le chef-d'œuvre. J'ajoute que mes jeunes amis le Baron Wrangell et M. Troubnikow ont publié depuis dans les « Staryé Gody » une *Sainte en prière*, de la galerie Strogonow à Rome, que M. Venturi attribue au Sellajo et que ces Messieurs prétendent avoir le même coloris lumineux que la *Piéta* en question.

A titre de renseignement, je veux noter encore que M. Bierbaum, de Leipzig, a voulu reconnaître ici une œuvre du peintre véronais Falconetto, qui a fait ses études à Florence dans l'atelier de Botticelli, ce qui rapprocherait notre tableau en quelque sorte de Mantegna aussi bien que de Botticelli. Mon collègue le Dr. Schmidt ne communique cette opinion.

Admirons un petit joyau qui nous vient encore de Quarto, ayant fait partie des tableaux et objets d'art, échus en partage au comte Grégoire Strogonow, qui furent vendus à Quarto même, après la mort de Madame la Grande Duchesse. C'est une petite *Madone* minuscule de ce délicieux peintre remis en honneur par la restauration des appartements Borgia, due aux soins éclairés de Léon XIII, je veux parler du Pinturicchio. Une des nombreuses épaves de Quarto — et pas la plus précieuse — dont la collection de M. Michel Botkine s'est enrichie. Ce tableau aurait vraiment besoin d'être un peu nettoyé; mais, ici, je comprends l'appréhension du propriétaire d'un pareil trésor. M. Botkine craint les restaurateurs comme le feu.

Un maître trop peu apprécié à mon avis, Pier di Cosimo (de son vrai nom Pietro Chimenti, il fut appelé di Cosimo du nom de son maître Cosimo Roselli qui l'avait adopté) est parfaitement représenté ici : un *tondo*, une sainte Vierge avec l'Enfant Jésus sur un fond révélant le goût passionné du maitre pour les effets d'éclairage, lui sert, pour ainsi dire, de signature. Au fond d'un intérieur, on aperçoit une grande fenêtre avec un système de volets très compliqué, les uns fermés, les autres ouverts, indiquant assez l'atelier de

l'artiste où se prélasse un chat, — autre passion du peintre, celle des animaux. Tout au fond une échappée de vue sur le jardin ensoleillé.

Je vois, à ma grande frayeur, que j'ai commencé ma description très détaillée par le fond, mais que l'on me pardonne, il est plus particulier, plus intéressant que la Madone elle-même qui ne brille par aucune qualité saillante.

Pier di Cosimo, au point de vue de la lumière et du paysage, est un précurseur. Des effets, comme dans la *Conception* des Uffizii où le Saint Esprit verse des torrents de lumière sur la sainte Vierge et les assistants, sont absolument nouveaux. C'est la première fois que, dans l'art, le vrai soleil perce les nuages et illumine la nature entière de sa lumière éclatante et de ses ombres portées bien tranchées et reflétées. Nous ne retrouverons ces effets que 300 ans plus tard, chez Tiepolo.

Ce qui manque malheureusement à Piero, c'est l'expression et le sentiment de la beauté que les Botticelli, les Ghirlandajo et les Filippino et tant d'autres encore ont possédé à un si haut degré : ce sont ces qualités qui les ont portés si haut dans l'admiration des fervents.

Un *Portrait de femme* nous le montre à son apogée comme maître de transition, car on y devine Fra Bartolomeo, son camarade d'atelier, et André del Sarto, son élève.

Mes jeunes collègues, dans un mouvement d'enthousiasme un peu excessif, ont pris ce portrait pour un Raphaël et l'ont placé à la «tribune». Je leur en suis très reconnaissant. Cette circonstance me rappelle un autre portrait à la vraie Tribune de Florence, pour lequel je saisis l'occasion de rompre une lance, comme je l'ai fait dans les « Staryé Gody » pour l'*Ezechiel* que j'ai essayé de rétablir dans toute sa dignité de Raphaël et de chef-d'œuvre de premier ordre. Je vais tenter aujourd'hui la réhabilitation de la *Femme à l'index étendu* de la Tribune de Florence.

Ce portrait passait toujours pour un Raphaël; or les ongles étant coupés autrement que dans la *Madonna Doni* et la *Donna Gravida* de la galerie Pitti, et les doigts fuselés et non spatulés, Morelli déclare que ce n'est pas un Raphaël. Depuis, ses élèves ont mis le Pérugin en avant. Quelle impardonnable erreur ! C'est un Raphaël et encore un des plus beaux portraits de ce maître sublime, le digne pendant du *Cardinal Alidosi* de Madrid (1), quoique

(1) J'ai été ravi en lisant dans une lettre du regretté grand artiste Ernest Hébert, datée de Madrid, publiée dans le *Gaulois*, ceci : « Quel bonheur de voir enfin, dans ce milieu, un portrait de Raphaël ».





École florentine (XVe siècle)
Pieta
app. à S. A. I. le Grand-duc Constantin.

d'une autre époque. Il est de la fin de la période florentine où, entièrement affranchi de la manière du Pérugin, le maître osait enfin suivre naïvement la nature. La qualité maîtresse de ce portrait est la naïveté et, de tous les peintres de la Renaissance, celui qui en était le plus éloigné est bien le Pérugin qui, après son *Adoration des mages,* de l'Académie de Pérouse, conçue dans un esprit sincère et naïf, l'a perdue pour toujours ; tout est voulu chez lui, son coloris chaud, admirable en vérité, qui illumine ses figures de la lueur mystérieuse qui envahit la nature après le coucher du soleil. Cet effet, il le répète partout et toujours, que ce soit un sujet sacré ou profane ou même un portrait. Les doigts sont toujours maigres et spatulés — examinez le *Portrait d'homme au rouleau de papier,* portant l'inscription : « timete Deum » — ; tandis que chez Raphaël les doigts de la Doni et de la femme enceinte sont bien les doigts des femmes courtaudes représentées, des doigts courts et potelés. Dans le porait des Uffizii, tout au contraire, vous voyez les doigts longs et effilés d'une femme grande et élégante.

En admettant un instant que ce portrait soit du Pérugin, comme le veut la critique moderne, « la méthode » se trouverait encore absolument en défaut, car les doigts fuselés de la dame ne ressemblent pas plus aux doigts spatulés affectionnés par le Pérugin, qu'à ceux de la Doni et de la Gravida de Raphaël, comme je l'ai dit plus haut. Morelli, plus logique que ses élèves, n'a pas songé à nommer Pérugin, propablement à cause des doigts effilés du portrait.

Le Pérugin, esclave de sa manière, est incapable de faire le moindre bout de linge ou de draperie sans y mettre ses « clous », qui, à sa suite, ont envahi toute l'école ombrienne. Aux Uffizii même, il y a un portrait de jeune homme d'une beauté idéale, — un jeune diplomate, paraît-il, du nom de Braccesi —, qui a passé par tous les baptêmes imaginables : Leonard, Lorenzo di Credi, qui sais-je encore, quand enfin Morelli découvrit dans le crevé blanc de la manche du personnage les clous révélateurs.

Examinez bien les manches du portrait de Raphaël. Là rien de pareil. C'est un arrangement de plis dans le goût sobre de Fra Bartolomeo, qui n'a rien de péruginesque.

Encore un chapitre à ajouter aux funestes résultats de la morphologie, comme on appelle maintenant la méthode de Morelli, qui obscurcit l'esprit des critiques en substituant à l'impression générale, qui doit révéler d'emblée le rang auquel appartient une œuvre d'art, l'observation minutieuse du détail.

Mais il est temps de revenir au portrait exposé à notre « tribune » ; il mérite bien sa place ; nous y voyons l'aurore de l'âge d'or, comme Müntz appelle le point culminant de la Renaissance italienne.

Pier di Cosimo excellait dans le portrait. Je rappelle seulement au lecteur la *Sainte Madeleine à la fenêtre,* chez le Baron Baracco, à Rome, qui n'est en somme qu'un portrait. Devant cette œuvre, maître Piero nous fait songer involontairement au grand Léonard.

Sur notre portrait, on remarque les mêmes ombres blondes et cette manière de modeler dans le ton local très uni qui lui est particulier et qui se retrouve également sur le tondo de l'exposition, ainsi que dans celui de l'Ermitage, et dans celui qui se trouve chez le duc Nicolas de Leuchtenberg (provenance Quarto). Ainsi j'admire beaucoup ce portrait, mais Raphaël plane à des hauteurs où Pier di Cosimo ne saurait atteindre.

Ridolfo Ghirlandajo, auquel d'autres ont songé à cause de son *Portrait de femme,* en pendant à la *Gravida*, au palais Pitti, doit être écarté malgré une vague ressemblance générale, produite d'ailleurs par la similitude du costume et l'identité de l'époque. Ridolfo accentue son modelé avec des ombres aux tons noirs, plombés, qui détruisent le ton local.

Pier di Cosimo, avec son *Andromède* et son *Sacrifice*, nous donne bien la transition à del Sarto et au Bachiacca si fort en faveur chez Morelli qui lui attribue les plus beaux dessins de Michel Ange aux Uffizii.

Le *Christ au tombeau pleuré par sa mère* et *Saint Jean et l'Annonciation*, deux petits tableaux, comme des « prédelle », pourraient être du Francia Bigio, maître hésitant entre André del Sarte et Mariotto Albertinelli.

Une *Madeleine en pleurs*, appartenant à S. A. I. le Grand Duc Constantin, vous empoigne par son expression tragique. Ce tableau passe pour un Luini ; or jamais l'école milanaise n'a été aussi dramatique. Le sourire léonardesque ne quitte jamais ses charmantes figures de femmes. Même Hérodiade reçoit avec un sourire la tête de Saint Jean Baptiste des mains du bourreau grotesque, mais nullement effrayant. Ici, Madeleine nous regarde de ses yeux rougis de pleurs et nous fait pleurer. La sévérité de ses traits rappelle les profils de femmes de Michel Ange, au regard fatal. La couleur changeante de la manche est bien de l'école d'André del Sarto et je ne crois pas me tromper en nommant Pontormo comme auteur de ce tableau.

Il nous faut retourner en arrière pour trouver à la tribune « le Pérugin »



PINTURRICHIO
Madone
app. à M[r] M. Botkine.



Pier di Cosimo
Madone
(app. au prince Kotchoubey).

représenté d'une façon triomphante par une *Tête de saint Sébastien* qui appartient à Mme la Marquise de C...

Voici, dans toute sa gloire, cet éclairage mystérieux dont il a été parlé plus haut et cette expression d'extase religieuse dont Pérugin a le secret et qui se trouve ici concentrée sur une seule figure, et non point délayée par une répétition fastidieuse dans les grandes « conversazioni di santi », aux yeux tournés vers le ciel.

Pérugin sait rendre et communiquer, comme aucun autre, l'extase religieuse. Dans ses œuvres de jeunesse surtout. Qui ne se rappelle le *Christ pleuré*, de l'Académie de Florence? Ce maître est accusé d'athéisme par Vasari. En voyant la rapide décadence de ses dernières années, on ne serait pas éloigné de le croire, car, de tout ce beau feu, il ne reste plus rien. Une formule vide, répétée comme machinalement à satiété.

Nous trouvons dans les *Sensations d'Italie*, de M. Paul Bourget, une hypothèse profonde, que je veux transcrire ici : « Faut-il penser que le supplice de Savonarole, en 1498, commandé par le Pape, et quel Pape ! Alexandre VI, détruisit chez le peintre qui vivait à Florence la base même de son sentiment chrétien ?» (1) Je tiens seulement à rappeler qu'Alexandre VI n'est ni le seul, ni le principal coupable de cet acte révoltant. Les Médicis exilés le poussaient à sévir contre Savonarole. Celui-ci les gênait par ses prédications fulminantes contre tout ce qui leur était cher et contre leur humanisme fort entaché de paganisme qui, d'ailleurs, créa la Renaissance. Botticelli, Fra Bartolomeo et bien d'autres artistes mirent au feu leurs tableaux profanes qui, par malheur, se trouvaient encore entre leurs mains et n'étaient pas en sûreté dans les palais depuis Laurent le Magnifique.

Que serait devenu l'art italien, je me le demande, si les Piagnoni (les pleureurs) avaient eu le dessus ?

Nous voilà loin de notre *Saint Sébastien*. Je ne connais en vérité œuvre plus parfaite du Pérugin. Le modelé des épaules est admirable; malgré la charpente osseuse si savamment indiquée, la « morbidesse » de ce beau corps de jeune homme n'a rien perdu de son charme. Un pur chef-d'œuvre et quelle conservation ! La pose du Saint rappelle un peu le Pérugin du Louvre, mais la tête est moins renversée, le raccourci moins exagéré.

---

(1) L'abbé Broussole, dans son excellent livre : *La jeunesse du Pérugin*, rejette et combat l'accusation de Vasari.

En pendant de l'autre côté, se trouve un petit tableau que je crois être un Léonard. J'ai le courage de mon opinion malgré le *tolle* que soulèvera cette attribution.

Ce tableau faisait partie d'une très ancienne galerie des Princes Kourakine et appartient à Madame Léon Benois, femme de l'architecte bien connu, professeur à l'Académie Impériale des Beaux-Arts.

Le tableau n'est pas plaisant à première vue, j'en conviens ; mais étudiez-le et vous vous laisserez gagner peu à peu par le charme mystérieux de cette œuvre de jeunesse, toute modeste, de celui qui fut plus tard le grand, l'unique Léonard. Premier argument en faveur de l'attribution : le tableau n'est pas achevé; la bouche de la sainte Vierge entr'ouverte dans un sourire enfantin, laisse voir la préparation de la toile absolument noire, et ce n'est qu'à la clarté d'un fort réflecteur électrique, qu'on y découvre une faible indication de dents.

Ce sourire n'a rien de commun avec le sourire classique de Léonard. C'est l'essai naïf d'un chercheur curieux de surprendre la nature dans une expression fugitive.

La préparation noire du fond est encore une invention de Léonard, qui prétendait que l'on ne pouvait peindre les ombres et procédait en quelque sorte comme la nature qui, sur un fond absolument noir, détache les objets qui accrochent la lumière; c'est ainsi, qu'en couvrant ce fond noir de tons locaux plus ou moins transparents, il arrivait à sortir son sujet des ténèbres et obtenait ce coloris mystérieux, dont il a seul le secret et que j'appellerais volontiers *nocturne*. Le portrait du Louvre, connu sous le nom de *la belle Ferronnière,* est l'exemple le plus frappant de ce coloris nocturne dont je veux parler (1). Toutes les draperies participent à ce fond noir et acquièrent par là un ton rompu et sourd d'un charme exquis.

Léonard est seul à préférer ces nuances discrètes, à une époque où les tons entiers étaient généralement en faveur, à Florence surtout. Notre petite *Madone* est habillée d'une robe gris-bleu doublée d'un jaune fort discret.

Il existe à Rome, à la Galerie Colonna, une copie de notre tableau due, selon Morelli, à quelque maître flamand. Comparez les photographies et vous constaterez aisément toute la supériorité de l'original.

Le geste de la main droite de la sainte Vierge est-il assez particulier à

---

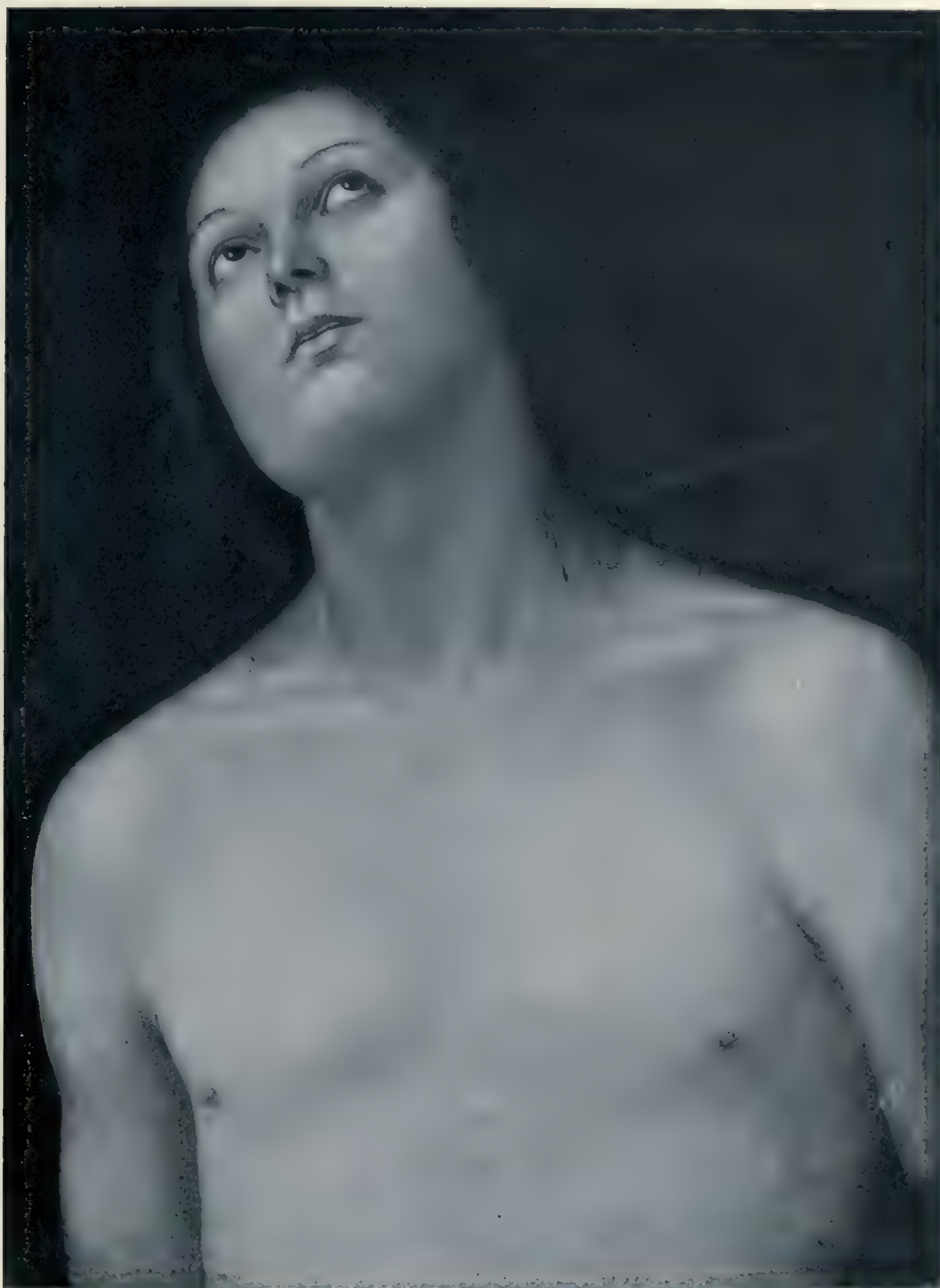
(1) Nous verrons plus tard que le grand coloriste le Titien se servait d'un procédé semblable.



PIER DI COSIMO
Portrait d'une inconnue
(app. au prince Kotchoubey).



LE PONTORMO (?)
Madeleine en pleurs
(app. à S. A. I. le Grand-duc Constantin).



Le Pérugin
Saint Sébastien
(app. à la marquise Campanari, Rome).

Léonard. Cette préciosité est le résultat d'une étude approfondie, pénétrante, du maniérisme inhérent à la femme. L'idée de ce geste contourné ne serait venue à qui que ce soit de ses contemporains. Le groupement des doigts de la main gauche est également d'une grâce inusitée, mais le copiste de la Galerie Colonna ne l'a pas trouvé de son goût et l'a modifié stupidement.

Le caractère de la tête de la sainte Vierge, me dira-t-on, ne ressemble pas au type idéal de Léonard, créé définitivement par le maître guidé par son génie et peut-être aidé par la rencontre providentielle d'un modèle (La Monna Lisa ?), réalisant vaguement le type rêvé.

Dans le tableau de l'exposition, on voit seulement la recherche de rendre le sourire naïf du petit modèle assez insignifiant, qui a posé devant « l'élève » Léonard, déjà préoccupé d'élaborer une technique à lui et à la recherche de problèmes nouveaux comme le sourire, la pose particulière des mains et enfin l'expression divine de l'Enfant Jésus ; comparez-le avec les meilleurs Credi connus, celui de Léonard les laisse bien loin derrière lui ! Les petits Jésus du Credi sont sans âme, des paquets de graisse presque informes.

Je suis de ceux qui, toujours fidèles à la tradition, persistent à laisser à Lorenzo di Credi son chef-d'œuvre, le tableau de Pistoja, que Berenson, Reymond et Frizzoni veulent à toute force donner au Verrocchio, quand tout dans l'aspect général du tableau accuse clairement une époque plus avancée. M. le Dr. Frizzoni donne même dans la *Rassegna d'arte,* accompagnant un article où il parle de la récente publication de M. Reymond, la reproduction d'un dessin pour le saint Jean, la meilleure figure du tableau de Pistoja, qu'il avoue être du Credi, et cependant il persiste à vouloir que le tableau soit de Verrocchio ! Je me perds dans cette logique. Les élèves exécutent les morceaux d'après les études des maîtres ; le contraire est inadmissible.

C'est exactement comme l'histoire du dessin de la manche de l'ange pour *l'Annonciation* des Uffizii. Ce dessin est hachuré de gauche à droite, comme tout dessin honnête de Léonard doit l'être, au dire des Morelliens, aussi personne ne le conteste ; et cependant le tableau, d'après ces érudits, est un Verrocchio. M. Sidney Colvin, dans ses savantes et brèves annotations dont il accompagne les fac-similés de sa belle publication des dessins d'Oxford, est plus logique en disant que, grâce à la découverte de cette étude originale de Léonard, il considérait le débat comme clos en faveur de l'opinion de mon père qui, le premier, avait nommé le Vinci comme auteur de *l'Annonciation* de Florence.

Quand on pense que Morelli avait parlé de Ridolfo Ghirlandajo, ce pasticheur, comme l'appelle M. Herbert Cook ! Un grand savant peut aussi commettre des erreurs.

J'avoue que le Credi n'a jamais atteint à la hauteur de son tableau de Pistoja, mais cela ne prouve rien. Il était probablement une de ces natures faibles qui ont besoin d'être soutenues par des amis et le professeur et qui, une fois sortis de l'atelier, abandonnés à eux-mêmes, ne font plus rien qui vaille.

Le tableau de Pistoja montre toute la splendeur de la technique à l'huile alors que le *Baptême du Christ* à l'Académie de Florence est une tempera couverte de vernis avec toutes les sécheresses que comporte ce métier ingrat, à l'exception cependant de l'ange peint à l'huile par Léonard et les mains jointes du second ange. Toute cette question de technique, je la tiens de feu M. Bayersdorffer, le meilleur connaisseur en cette matière.

M. Alexandre Benois me communique l'opinion de M. Muller-Walde sur le tableau de sa belle-sœur : le savant spécialiste était, paraît-il, enthousiasmé de la Madonnina qu'il croyait laissée inachevée par Léonard et reprise par un élève de l'atelier de Verrocchio qui, à son tour, l'aurait encore abandonnée. Très heureusement d'ailleurs, car on frémit à l'idée de ce qu'il aurait fait en touchant à la bouche de la sainte Vierge ! Je partage entièrement l'opinion de M. Muller-Walde.

Notre tableau est d'une bien autre valeur, dans tous les cas, que le Léonard de Bayersdorffer à Munich et que celui de Dresde (devenu depuis un Credi), que Morelli plaisante si agréablement en se moquant des Allemands qui prétendent toucher à l'art italien, seul domaine légitime des Italiens.

Je regrette beaucoup qu'une petite *Sainte Vierge* du Spagna, appartenant à S. A. I. Madame la Princesse Eugénie d'Oldenbourg, ait été oubliée par les organisateurs de l'exposition. C'est un bien joli specimen de ce maître généralement ennuyeux, comme par exemple dans l'*Adoration de l'Enfant Jésus,* de l'Ermitage, que Waagen et plus tard Penther, avaient si justement attribuée au Spagna et qui figure en ce moment, on ne sait vraiment pas pourquoi, sous le nom fort à la mode de Botticini, que l'on applique un peu à tort et à travers. Notre tableau de l'Ermitage montre le Spagna s'efforçant d'imiter Ghirlandajo, très en faveur en Ombrie. Il existe quelque part un document où des maitres de fabrique chargent le Spagna d'exécuter un



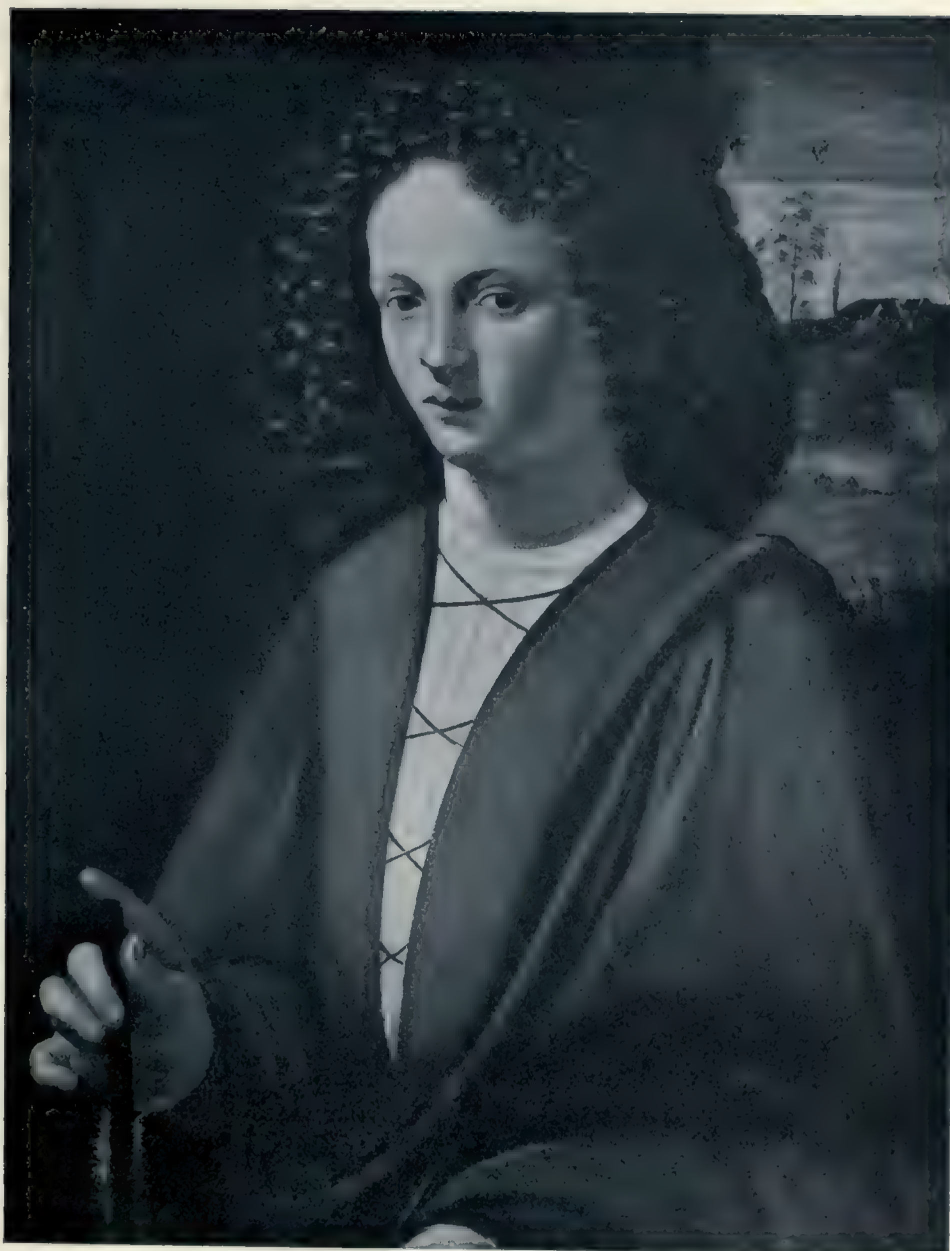
LEONARD DE VINCI

Madone

app. à Mme Léon Benois.



Ambrogio Borgognone
Ecce Homo
(app. à la comtesse E. Schouwaloff).



BARTOLOMEO VENETO (?)
Portrait d'un inconnu
(app. à Mr P. Okhotchinsky).

tableau en lui recommandant expressément de se rapprocher le plus possible d'une fameuse *Adoration des mages* de Ghirlandajo.

Les Milanais sont peu nombreux à l'exposition. Le plus ancien est Ambrogio Borgognone avec son *Ecce Homo* entre deux saintes indéterminées faute d'attributs. Malheureusement le tableau a beaucoup souffert, les saintes surtout, couvertes de retouches. La tête du Sauveur a conservé encore son grand caractère de noblesse digne de l'artiste qui appartient à cette ancienne école milanaise, que Léonard trouva, à son arrivée de Florence, en pleine production et dont il subit même l'influence passagère pour se ressaisir aussitôt et dominer à son tour l'école entière, subjuguée jusqu'à la servilité par ce génie incomparable.

Notre *Madonna Litta* est un exemple frappant de cette influence des anciens Milanais, avec leurs chairs en grisaille et l'aspect entièrement mat de leurs tableaux, où détonne seulement l'outremer avec sa violence inharmonique. C'est à cause de ces signes tout à fait extérieurs, à cause de cette divergence de technique avec toute l'œuvre de Léonard, que la critique moderne, Morelli en tête, s'est acharnée sur notre pauvre chef-d'œuvre, qui a été attribué à toutes sortes de médiocrités, telles que Bernardino de Conti et Ambrogio De Predis ; en la mettant dans le même panier avec la vaste croûte de la Pala Sforzesca et avec les portraits de femmes idiotes, toujours de profil, d'une sécheresse désolante, que l'on confond avec le noble profil de *Béatrice d'Este* (1) de Léonard à l'Ambrosiana et le *Musicien* de la même galerie.

Du sublime au ridicule, paraît-il, il n'y a qu'un pas.

M. de Seidlitz veut nous faire admirer son « Préda » au lieu de Léonard devenu un mythe.

Il est grand temps de revenir à la tradition démolie par ces savants, comme le dit si bien M. Herbert Cook. La belle défense, que fait cet admirable écrivain, du *Musicien* de l'Ambrosiana (dans Burlington Magazine, nov. vol. XII, p. 91), me dispense d'insister sur l'abîme qui sépare ce chef-d'œuvre du portrait jadis à la casa Archinto de Milan, maintenant à la National Gallery, qui est cependant une des meilleures œuvres de De Predis.

Inutile de rappeler la funeste erreur de Morelli qui attribuait à Bernar-

(1) Ici encore je maintiens la tradition avec M. Beltrami et je crois pouvoir la justifier.

dino de Conti notre *Madonna di casa Litta,* de Conti étant encore de plusieurs degrés plus bas que De Predis.

M. Cagnola pourrait bien avoir raison en attribuant à Bartolomeo Veneto le petit portrait de jeune homme qui tient une flèche à la main, auquel j'hésitais à donner ce méchant ouvrage, indigne de l'auteur du superbe portrait de la galerie Borghèse à Rome et de celui de la galerie Crespi à Milan. Voilà pourquoi j'avais songé à B. de Conti, me souvenant aussi de ce que Morelli dit des ongles coupés courts qui sont, selon ce critique, le signe distinctif de ce pauvre artiste. Ce sont même ces ongles qui ont valu à la *Madonna Litta* sa dégradation infâmante.

Pour avoir voulu appliquer une fois la méthode, je l'ai fait de travers ! Ce n'est que justice.

Une très jolie *tête de jeune homme* ne donne qu'une bien faible idée du Boltraffio, tant ce bijou a été malmené par le temps. De tous les satellites de Léonard, il est certainement le plus grand et celui qui a cependant su garder sa personnalité intacte sans piller le maître, comme le firent les autres. Ne lui a-t-on pas fait l'honneur de le confondre avec Léonard ? A mon ami Frizzoni revient l'honneur d'avoir rendu à Boltraffio la fresque du cloître de Sant Onoffrio à Rome. De famille patricienne comme l'autre ami de Léonard, Melzi, il est devenu le merveilleux artiste auquel nous devons la *Madone* de la National Gallery et le *Saint Louis* de la galerie Strogonow à Saint-Pétersbourg. Notre petit portrait appartient au prince Pierre d'Oldenbourg, le petit-fils de la Grande Duchesse Marie, et provient encore de Quarto.

Un tableau milanais est particulièrement intéressant : c'est une *Sainte Vierge avec l'Enfant*, se détachant sur un rideau vert, à sa gauche saint Joseph tout de rouge habillé et à sa droite deux anges qui jouent avec saint Jean. L'Enfant Jésus sur les genoux de sa mère contemplant une croix qu'il tient à la main, forme le centre du tableau. Deux exemplaires de la composition de ce groupe central se trouvent dans les collections anglaises sous le nom de Léonard. Le reste est ajouté par l'adaptateur dans lequel je crois reconnaître Gaudenzio Ferrari. La supériorité du groupe principal copié d'après Léonard saute aux yeux. Là il se surpasse de beaucoup lui-même, mais où on le reconnaît parfaitement c'est dans le type du saint Joseph, qui a quelque chose d'un lansquenet suisse — comme on en voit dans le *Martyre de sainte Catherine* à la Brera, — et aussi bien dans les anges qui ressemblent étrangement à ceux prodigués dans la coupole de Saronno. On



Gaudenzio Ferrari
Sainte Vierge avec l'Enfant
(app. à la marquise Campanari, Rome)

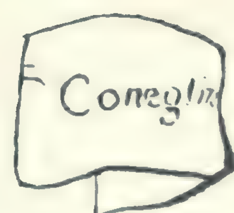


Tomaso di Modena
Madone
(app. à Mr P. P. Weiner).

Cima da Conegliano

Madone

(app. au prince Kotchoubey).



retrouve les mêmes petits modèles qui ont servi à l'artiste. Il y a aussi le coloris un peu discordant, le rouge de saint Joseph trop violent, le rideau trop vert, la manche changeante du plus grand des anges, tout cela dénonce Gaudenzio comme auteur de ce tableau qui appartient à Madame la marquise C...

Les Vénitiens du xive siècle ne sont représentés que par un seul tableau d'un maître des plus rares, dont parle M. Schlosser dans les *Jahrbücher der Konigl. Preus. Kunstsammlungen*, T. XIX, 1898, p. 240-283 : Tomaso da Modena, qui, malgré son nom, est bien de Trévise, où son père, Buzacarino de Modena, s'était établi notaire au commencement du xive siècle. Au moins sait-on qu'il fut reçu bourgeois de Trévise en 1314. L'Empereur Charles IV, à son premier voyage à Rome, en 1354, eut l'occasion de voir des ouvrages de notre artiste. En allant d'Udine à Padoue, il a pu s'arrêter à Trévise et commander à Tomaso les tableaux destinés à son chateau de Karlsstein. C'est un triptyque qui se trouve aujourd'hui au musée de Vienne. Il représente une sainte Vierge au centre et sur le vantail droit saint Wenceslas et porte la signature : Tomaso di Mutina pinxit quale videt lector Barisini hilius autor. M. Adolfo Venturi, en se basant sur ce tableau signé, attribua le tableau de l'exposition, qui appartient à M. Weiner, à ce même maître.

Rien de giottesque dans le style de ce peintre qui se sentait vénitien au point d'affubler saint Wenceslas d'un costume de doge.

Vient ensuite une adorable petite *Madonna* de Cima da Conegliano (toujours de Quarto). C'est une de ses plus jolies compositions, pleine de mouvement, d'un rythme de lignes qui vous fait penser involontairement aux Madones de Raphaël. Elle dut avoir un succès énorme chez ses contemporains, si l'on en juge d'après les nombreuses répétitions et copies. Un cartellino authentique porte la signature du maître.

Chez le baron de Schlichting, à Paris, se trouve une répétition (publiée dans « Les Arts », nº 18, juin 1903) et à la « National Gallery » (nº 300) une autre, et enfin une copie est à Venise, et sur tous ces tableaux le fond est toujours varié.

Une scène vénitienne charmante, sortie de l'atelier de Carpaccio, sans être un Vettore Carpaccio, est néanmoins une restitution de cette époque exquise, avec ses costumes pittoresques, ses architectures élégantes et le charme du récit propre au Carpaccio. Ce fut une déception cruelle quand le prince Grégoire Gagarine déballa ce tableau qu'il avait acheté, sans l'avoir

vu, sur la foi de son frère le prince Léon, pour un Vettore Carpaccio digne de la série de l'*Histoire de sainte Ursule.* A l'heure qu'il est, il vaut toujours les quinze mille lires qu'il fut payé, prix exorbitant en ce temps-là.

Il est malaisé pour moi de parler d'un *Portrait* qui m'a été légué par mon inoubliable bienfaitrice la Grande Duchesse Marie, et que je crois un Titien (1).

Cavalcaselle et mon père n'en ont jamais douté. Le premier croyait même reconnaître le personnage pour un membre de la famille Barbaro.

On a voulu me suggérer le nom de Morone de Brescia, mais cet admirable portraitiste est toujours rose dans les chairs et argenté de ton, tandis que le Titien, rappelant en cela Léonard, modèle avec le ton local sur un dessous foncé qu'il laisse transparaître à mesure du besoin, et obtient ainsi les tons gris qui se produisent d'eux-mêmes, sans mélange sur la palette. Il ne les peint pas et par cette manière de procéder ne détruit pas en modelant le ton local si difficile à conserver.

Quand M. Sidorow transporta ce portrait sur une toile neuve, la préparation du Titien fut mise à nu : c'était une toile blanche couverte d'un frottis transparent de noir mêlé de blanc, de la valeur et du ton d'une ardoise. Avis aux peintres curieux de surprendre les secrets des préparations du Titien.

Un superbe *Portrait* du Tintoret, appartenant au baron N. Wrangell, est le digne pendant du précédent.

Un *Portrait de femme* grandeur nature, à mi-corps, qui donne les plus hautes espérances en voyant la reproduction, ne tient pas ce qu'il promet. La vue de l'original est une déception. Ce tableau doit être une copie ancienne d'un original disparu, de quelque maître de premier ordre. La conception est digne du Palma ou même du Giorgione, mais l'exécution, ou plutôt ce que l'on en voit maintenant, surtout des mains, est bien faible. Ce tableau a beaucoup souffert d'un nettoyage maladroit. Le coloris en est froid, il manque comme un plan dans le modelé des chairs un peu « blanc et noir ». La dernière couche, toutes les demi-pâtes ou peut-être des glacis qui devaient terminer l'œuvre, ont disparu et c'est cette dernière couche qui seule compte en peinture, comme on sait.

---

(1) Il fut acheté chez le chevalier Rossi avec deux panneaux décoratifs en hauteur de « Putti », grandeur nature, avec des guirlandes de fruits de la première manière de Tiepolo rappelant Piazzetta, qui sont maintenant chez le duc Georges de Leuchtenberg.



Titien
Portrait d'un inconnu
app. à Mr E. de Liphart.

De l'avis de M. Alexandre Benois, c'est un Lorenzo Lotto, ce Protée tantôt faible, repoussant quelquefois, mais toujours intéressant.

Les inscriptions abondent sur cette toile, mais elles ne nous apprennent pas le nom du peintre. Sur la coupe en argent on lit les fragments d'un vers de l'Odyssée IV, *(δ)* v. 220-221 : *Αὐτίκ᾽ἄρ εἰς οἶνον βάλε φάρμακον, ἔνθεν ἔπινον, Νηπενθές τ᾽ἄχολόν τε, κακῶν ἐπίληθον ἁπάντων.* (Hélène verse un remède qui enlève la douleur, anéantit la colère et procure l'oubli de tout.) Ces paroles, Hélène les dit à Télémaque quand il vint à Sparte pour s'informer chez Ménélas du sort de son père. Les lettres soulignées se trouvent sur la coupe. Dans le fond, à gauche, en lettres cubitales latines : ANTON..LÆT. Quel est cet Antoine dont la dame fait la joie ? Ce tableau appartient au prince Youssoupow.

De Paul Véronèse nous avons une *Ascension de Notre Seigneur* qui est d'une époque assez malheureuse du peintre, où sa couleur est sans éclat et assez terne. Ce tableau est du Palais Gatchina.

Un très beau Carletto Cagliari, la *Femme adultère*, appartient à Madame la comtesse Moussin-Pouchkine. Puisque nous sommes à Venise, je ne puis m'empêcher de faire une petite excursion chez mon favori Tiepolo en empiétant sur le domaine de mon honoré confrère Alex. Benois. Je m'y vois même forcé par une divergence d'opinon absolue.

Dans le « grand salon » se trouve une tête de caractère d'un Oriental enturbané, vêtu d'une dalmatique au col énorme relevé, un peu dans le goût des boyards russes; une boucle en or, représentant une tête grotesque, ferme, sur la poitrine du personnage, cet étrange vêtement. Tout est bizarre dans ce tableau qui passait chez son propriétaire, M. Jean Balachow, pour un Rembrandt. Quand j'eus l'honneur de lui faire part de mon opinion que le présumé Rembrandt était un Giov. Battista Tiepolo, il refusa de me croire et ne se laissa convaincre que par la gravure du fils Domenico (que je lui montrai dans les « aque-forti del Tiepolo » éditées par Ongania).

J. B. Tiepolo a fait toute une série de ces têtes bizarres, dont j'ai vu plusieurs à Wurzbourg et à Madrid, puis dans la galerie Kann vendue dernièrement. N'en déplaise à M. Benois, ce tableau n'est pas une falsification faite d'après l'eau-forte de Giov. Domenico qui, comme toutes les gravures du Tiepoletto, est renversée. Il est vraiment peu probable que le pasticheur se soit donné la peine de copier l'eau-forte à l'envers.

Mais ceci est un argument tout extérieur ; la peinture magistrale parle assez clairement et la boucle seule sert de signature incontestable au tableau.

Je tiens à attirer l'attention sur une petite *Annonciation,* appartenant au peintre Dourdine. Ce tableau a été un véritable rébus pour moi, dont je crois enfin avoir trouvé la solution. La sainte Vierge n'a rien de commun avec Tiepolo, puisque les *putti* et le grand ange sont évidemment de la main de Gio Batta, d'une époque où il imitait le Piazzetta, son second maître. La premier était Lazarini, « le Raphaël vénitien » comme ses contemporains l'appelaient. Je ne crois pas me tromper en attribuant à ce maître doucereux toute la partie droite du tableau. Lazarini aura laissé traîner à l'atelier ce petit tableau inachevé ou en aura fait cadeau à son élève qui, plus tard, y aura ajouté l'ange et les chérubins.

Aucun effet de lumière sur la sainte Vierge, aucun parti-pris d'ombre et de lumière, tout est fondu dans le goût du Guide. La main, avec ses doigts élégamment rebondis, potelés à la naissance, fins au bout, est absolument dissemblable de celles aux doigts maigres toujours spatulés du bout, tout d'une venue, de Tiepolo.

Dans toute la partie gauche de la composition, quelles ombres chaudes, vibrantes, bien marquées ! C'est le soleil que le Piazzetta commençait à découvrir, mais avec des ombres lourdes, peu transparentes, défaut que Tiepolo corrigera bientôt en trouvant les rapports justes et en les reflétant comme dans la nature.

Pendant de longues années, à la Scuola San Rocco à Venise, était exposée pour la vente une immense *Adoration des Mages,* affectant la forme d'une frise, que je considère avec les panneaux de l'école Stieglitz (1) et les *Putti* du duc de Leuchtenberg, comme des œuvres primitives du maître encore dans le goût de Piazzetta.

Que dire de la *Mort de Sophonisba*, au « grand salon » ? C'est l'œuvre d'un

(1) Ces panneaux et bien d'autres décoraient le Palazzo Dolfin à Venise où je les ai vus encore en place en 1870. Ce palais offrait un spectacle désolé : l'escalier en marbre rouge avait été vendu marche à marche, il en restait encore quelques-unes. On devait grimper par une échelle à poules pour arriver au premier étage. Là, on entrait dans un vaste salon entièrement décoré de peintures du Tiepolo, dont deux immenses panneaux ayant pour sujet des batailles de l'histoire romaine, en face des fenêtres, des deux côtés de la cheminée démolie. Entre les fenêtres, les panneaux de l'école Stieglitz. Le plafond, troué par un obus autrichien en 1848, offrait une échappée de vue sur le ciel; les fenêtres aux vitres brisées laissaient un libre accès à toutes les intempéries. Un immense jardin réduit à l'état de potager donnait accès au palais du côté de la terre ferme.

Tout cela, l'antiquaire Guggenheim l'avait acheté 20.000 lires. Il vendit les peintures de Tiepolo pour 50.000 lires à un chevalier Miller von Eichholz, de Vienne, qui les transporta à Paris où je les revis à l'hôtel Drouot. Une partie fut achetée par le Musée Stieglitz; le reste dispersé aux quatre vents.



LORENZO LOTTO (?)

Portrait de femme

app. a la princesse Youssoupoff.



GIOV. BATTISTA TIEPOLO

Tête d'Oriental

(app. à Mr Jean Balachow).

décorateur quelconque et jamais un Tiepolo, fusse même primitif. Notre maître n'est jamais noir et encore moins gris.

Pour terminer, je tiens à m'excuser auprès de mes lecteurs d'avoir eu l'air de prendre à parti le plus grand connaisseur des temps modernes : Morelli et d'oser m'attaquer à lui. Loin de moi cette pensée, je ne suis que l'ennemi de sa « méthode » ; heureusement, Dieu avait doué ce grand homme d'une paire d'yeux auxquels il a dû les découvertes qui le rendent immortel et cela, malgré la méthode (1).

---

(1) Encore dernièrement un document est venu confirmer l'hypothèse géniale de Morelli sur la jeunesse de Raphaël, sorti de l'atelier de Timoteo Viti avant de se former chez le Pérugin. Nous lisons dans la *Kunstchronik* N° 10, 25 déc. 1908, ce qui suit : Evangelista da Pian di Meleto se trouve à l'atelier de Giov. Santi depuis l'année 1483 et lorsque le père de Raphaël dicte son testament au notaire en 1494, Meleto signe comme témoin. Depuis 1515, il est le compagnon de Viti dans son atelier jusqu'à la mort de celui-ci survenue en 1523 et il achève les travaux de Timoteo laissés en suspens et reprend ses affaires avec le fils Piero Viti.

Le 10 déc. 1508, dans l'église de St Augustin à Citta di Castello par devant le notaire Buratti fut passé le contrat entre les deux parties présentes : Andrea di Tomaso Barsuccio d'un côté, et les peintres Raffaello di Giov. Santi d'Urbino et Evangelista d'Andrea de Pian di Meleto de l'autre, pour l'exécution d'un tableau d'autel dans l'église de St Augustin, en l'honneur de Saint Nicoló de Tolentino. Suivent les conditions en usage.

Ce tableau est malheureusement perdu.

LA PEINTURE ESPAGNOLE

PAR

ERNEST DE LIPHART

CONSERVATEUR AU
MUSÉE IMPÉRIAL DE L'ERMITAGE



Fr. Zurbaran
Christ en croix
(app. à S. A. I. le Grand-duc Constantin).

Le caractère propre de toute l'école espagnole est un réalisme presque brutal allié à un idéalisme sublime dans l'expression et à un sentiment religieux intense.

La grande préoccupation des artistes de ce pays est de faire croire à l'absolue réalité des scènes religieuses représentées et de faire descendre le ciel avec ses merveilles sur la terre espagnole et ses habitants.

Ils ont parfaitement réussi à nous donner cette impression.

Le premier artiste espagnol qui ait commencé à imiter les Italiens, au point que Palomino (le Vasari de l'Espagne) le dit élève de Raphaël, est Vicente Juan Macip ou, comme il s'appelle lui-même, Vicente Juan Juanes. A elle seule, la date de sa naissance prouve l'absurdité de l'assertion de Palomino. Juanes est né en 1507 et Raphaël est mort en 1520. Ainsi n'a-t-il pu travailler qu'avec les élèves du Sanzio qui, cependant, n'ont pas eu une bien grande influence sur lui, car il est resté bien espagnol. Les pharisiens et les bourreaux sont chez lui de véritables caricatures, inconnues à l'Italie, et ses saints, en revanche, ont cette fadeur extatique particulière à son pays.

Il a peint plusieurs saintes Cènes, qui furent célèbres à son époque et pour lesquelles il a voulu élaborer un type définitif de la figure de Notre Seigneur qu'il représenta tantôt le calice à la main, tantôt en études de tête seulement. Une de ces études, un fort bon exemplaire, est exposé ici (Quarto).

Un autre peintre espagnol de grande réputation est Luis Morales appelé par ses contemporains « el divino Morales ». Il poussa l'expression religieuse et les formes ascétiques jusqu'à la caricature ; aussi nous est-il difficile de suivre ses compatriotes dans leur enthousiasme excessif.

Quand il n'est pas trop exagéré comme dans la *Piéta,* il peut faire une certaine impression. Une petite *Tête de Christ*, en la possession de la Princesse Kotchoubey, est déjà plus difficile à apprécier.

Un grand *Crucifix,* dans la « chapelle », avait été acheté par S. A. I. le Grand Duc Constantin pour un Velazquez. Des connaisseurs, contestant avec raison cette attribution, ont mis en avant Alonso Cano, ce qui me paraît tout aussi erroné. Pour moi, ce beau tableau est un Francisco de Zurbaran. Les

partis pris d'ombres chaudes et de lumière ombrée dans les chairs, aussi bien que dans les linges, rappellent tout à fait la vision de cet artiste, élève de Roëlas.

Alonso Cano, le moins espagnol des Espagnols, est beaucoup plus doucereux, plus estompé dans son modelé. On l'appelle le Van Dyck castillan tandis que Zurbaran portait le surnom de Caravage de l'Espagne.

Une *Madeleine*, d'Antonio de Péréda, est également un exemple de ce curieux mélange d'extase religieuse et de réalisme cher au pays. On comprend difficilement que Péreda ait été estimé à l'égal de Murillo par ses contemporains. Une amusante anecdote nous montre l'artiste très habile dans son réalisme : sa femme s'était souvent plainte à lui de ne pas avoir de servante. Un jour en rentrant du marché elle voit par la porte ouverte, près de la fenêtre, une belle servante installée, occupée à la couture ; elle entre toute joyeuse et déception ! ce n'était qu'un trompe-l'œil préparé par le mari.

La *Sainte Madeleine*, appartenant à Madame la comtesse Schouwalow, est remarquable par la belle expression de la Sainte, mais ses mains et ses pieds sont bien vulgaires.

Un superbe *Saint Jérôme*, de Ribéra, appartenant à Madame la comtesse Moussine Pouchkine et une belle *Etude de vieillard,* de la collection de M. Schwartz, terminent la série des Espagnols de race. Partout le Caravage est indiqué comme le maître de Ribéra, mais il était élève de Francisco Ribalta qui, le premier, cultiva le clair-obscur dans le goût du Caravage, de façon qu'en allant en Italie, Ribéra avait son style tout formé déjà. C'est l'opinion de M. L. Mayer, auteur d'une belle monographie sur le Spagnoletto.

Ribalta, à juger d'après un tableau signé de l'Ermitage, était un artiste si faible, que je doute que Ribéra ait profité en quoi que ce soit chez un pareil maître. Ribéra est un de ces génies venus au monde tout armés avec leur outillage parfait, débutant par des chefs-d'œuvre comme le *Saint Sébastien* que j'ai vu chez feu Madame Milochévitch (Hélène Strogonow) et qui passait pour un Zurbaran. On ne se fait pas une idée d'une pareille perfection. Le maître n'a pas encore ses ombres absolument noires, il y montre peut-être moins de bravoure, étale moins son savoir, mais paraît (1) plus étudié, plus naïf en un mot.

---

(1) Je crois un *Saint Sebastien* à mi-corps, N° 330 de l'Ermitage, antérieur, encore plus primitif que celui de feu Madame Milochévitch.



Domenico Theotokopuli (El Greco)
Saint Pierre et saint Paul
app. à Mr P. Dournowo.

L'Ermitage possède encore un tableau de Francisco Ribalta, d'après le catalogue du moins ; mais c'est un Murillo, à mon avis, dont une répétition, avec de légers changements, se trouve au Musée de Buda-Pesth, sous le nom inadmissible de Pacheco. Le tableau représente la rencontre de sainte Anne avec Joachim.

Un maître bien intéressant, dont la mode a cependant beaucoup exagéré l'importance, c'est le Gréco. Quoique Candiote de naissance et élève du Titien, il faut cependant le compter comme Espagnol. Domenico Théotokopuli est représenté à l'exposition par un tableau remarquable *Saint Pierre et saint Paul*, dont un autre exemplaire, avec des modifications insignifiantes, se trouve chez Madame la marquise Périns à Madrid. Le Gréco se répétait souvent et le tableau de M. Dournowo est certainement un original, et des meilleurs.

Après son apprentissage chez le Titien, à Venise, il partit pour Rome et fut protégé par les Farnèse qui le recommandèrent à Philippe II. Celui-ci l'employa à l'Escurial et lui fit faire quantité de portraits, genre dans lequel il excellait. Dans ses tableaux il tombe quelquefois, surtout à la dernière période de sa vie, dans la caricature, en allongeant ses figures outre mesure et en abandonnant le beau coloris chaud, qu'il tenait du Titien, pour des tonalités grises et ternes comme on en voit, par exemple, dans sa *Trinité*, du Musée du Prado, qui est presque une grisaille.

L'on peut partager sa vie de peintre en trois périodes distinctes : la première, l'italienne ; la seconde, l'espagnole moyenne, à la fin de laquelle appartient notre tableau signé 1618 ; et la troisième, la décadence. M. Cossio a publié chez Suarez, à Madrid, un merveilleux livre sur Théotokopuli avec tout un volume de reproductions.

LES PRIMITIFS SEPTENTRIONAUX

(LA PEINTURE NÉERLANDAISE, FRANÇAISE ET ALLEMANDE)

PAR

JAMES SCHMIDT

« Faute de mieux », c'est à moi que mes amis et collègues ont confié l'étude des œuvres de la Renaissance septentrionale, encore qu'ils sussent combien peu j'étais préparé à si lourde entreprise. Quand j'acceptai cette tâche flatteuse, ce fut dans la supposition que je pourrais me borner à rédiger de courtes notices descriptives pour le catalogue de l'Exposition, et à y intercaler ça et là quelques réflexions subjectives. Etant donné pareil cadre, j'espère avoir observé, dans les pages qui suivent, la réserve requise dans l'expression. Malheureusement, je dois avouer ne pas toujours pouvoir m'en rapporter complètement aux œuvres en elles-mêmes. L'existence éphémère et « apocryphe » de cette exposition fit qu'on dut travailler en toute hâte et que souvent manqua le moment opportun pour analyser les tableaux et prendre des notes. La plus grosse faute que je commis, fut de ne pas prêter directement une attention suffisante à l'examen de la sorte des bois des panneaux. Dans un certain nombre de cas, j'ai pu réparer cette omission, mais alors même sans pouvoir procéder à l'examen microscopique seul décisif; mais d'autres œuvres restèrent hors ma portée.

Si ma contribution apporte plus qu'un recensement des tableaux ressortissant à la Renaissance septentrionale, je le dois — comme on s'en apercevra aux mentions chaque fois faites — aux obligeants avis et indications de guides amicaux. J'ai à remercier tout particulièrement Monsieur Max J. Friedländer, directeur du Cabinet royal des estampes à Berlin, de l'amabilité extrême et de la patience infatigable, avec lesquelles il m'a, dans une longue correspondance, communiqué son avis sur un certain nombre de peintures qu'il connaissait lui-même, partie en original, partie par reproductions. Je suis également redevable d'une série d'indications précieuses à Monsieur Georges H(ulin) de Loo, de Gand, et à Monsieur Ad. Goldschmidt, de Halle.

J'ai réparti ma matière d'après les grandes écoles nationales, tout en croyant pouvoir renoncer à diviser les Néerlandais en Flamands et en Hol-

landais en faveur d'un point de vue chronologique plus aisément perceptible. En ce qui concerne l'ordre des maîtres néerlandais, j'ai, en général, pris exemple sur le classement remarquable établi par M. Max J. Friedländer dans son article sur l'Exposition de Bruges en 1902. Pour faciliter l'identification de chaque tableau, je mentionne, en plus du nom de son propriétaire, le numéro du catalogue de l'Exposition. En ce qui concerne l'indication des dimensions, je relève naturellement d'abord la hauteur et en second lieu la largeur du tableau.

PEINTURES NÉERLANDAISES DU XVe SIÈCLE

N° 7. — SAINT JÉRÔME DANS UN INTÉRIEUR.
Bois. 57 × 40 cm.
Propr. : M. et Mme Khanenko.

L'exécution inégale du tableau surprend dès l'abord. De grossières fautes sont particulièrement frappantes dans le dessin de l'œil droit dont la perspective est fausse et de l'oreille droite monstrueusement grande, mais dont la forme ne manque pas de caractère. La longue barbe grise ondulée est traitée un peu schématiquement. Dans le drapé apparaît mainte trace de maladresse en même temps que de convention. Par contre le rendu des accessoires est remarquable, dans le pupitre à livres, etc. Ici encore l'architecture a dépassé les moyens du peintre et les éléments de l'édifice comme les statues manquent de consistance. Schématique dans la conception mais bien présenté apparaît ce paysage vert, qu'on voit à gauche en dehors de la cellule. Le tout évoque l'idée du travail d'un artisan, qui s'est appliqué à grand' peine à un style archaïsant et dont le courant plus libre de son époque, comme en témoignent l'architecture et le paysage, a dérangé le dessein. Le mérite capital du tableau tient dans sa couleur chaude, qui principalement dans le pourpre atteint à une grande beauté. A cet égard, cet *imitateur de Jean Van Eyck*, qu'on doit vraisemblablement reculer jusqu'à *la fin du XVe siècle,* s'est montré des plus heureux.

N° 29. — MARIE AU PIED DE LA CROIX. Fragment d'une Crucifixion.
Chêne. 23,5 × 9,4 cm.
Propr. : M. E. Ostrooukhoff (V. notre reproduction).

L'attribution de ce tableau à Petrus Cristus ne peut signifier autre chose, sinon que son exécution paraît trop grossière pour prétendre au nom

de Jean van Eyck. En réalité il tombe sous le *rayon d'influence de Memling.* Influencés par Memling apparaissent le type, le vêtement, la pose, par exemple la main droite tendue, et surtout le paysage dans tout son plan comme dans l'exécution pointillée des nombreux arbres de la contrée montueuse. A raison de la technique tendant déjà relativement à s'élargir on devra reporter la production de cette œuvre à peu près à la fin du xve siècle.

N° 22. — TRIPTYQUE. Au centre BUSTE DU SAUVEUR, sur les volets DONATEURS EN PRIÈRE.

Bois. Panneau central 39,5 × 31 cm.; chaque volet 39,5 × 15,5 cm.
Propr. : Baron N. E. Wrangell.

Le catalogue de l'Exposition désignait déjà ce morceau comme un pastiche. Les deux *volets* appartiennent en plein au *XVIe siècle,* ce que l'habillement des deux donateurs suffit à dénoter. Il est dorénavant impossible d'établir plus précisément leur origine, étant donné qu'ils ont été radicalement repeints à neuf. Le *panneau central* est de même très gravement restauré, mais permet encore de reconnaître un type de Christ qui accuse l'*Ecole de Memling.*

N° 42. — Volets d'autel. *a)* LA MORT D'ABEL.
b) LA ROBE ENSANGLANTÉE DE JOSEPH.

Chêne. Chaque volet 61,5 × 21 cm.
Propr. : M. et Mme Khanenko.

A) Le cadavre d'Abel gît étendu devant ses parents désolés dans un paysage accidenté; à côté l'instrument du crime, une mâchoire inférieure de bête. Au second plan on voit le meurtre et encore quelques scènes (Fuite de Caïn?) qu'à raison de la petitesse des personnages et de l'assombrissement de la couleur il n'est pas possible de reconnaître distinctement.

B) Jacob, coiffé d'un turban et richement vêtu, se tient devant la porte de sa maison en bois, dont le pilier d'angle et la moitié du pignon sont encore visibles à droite. Devant lui se tient Rachel (?), joignant les mains, également habillée à l'orientale. Vers le cadre à gauche huit fils de différents âges, dont le premier à l'avant tient la robe ensanglantée. Par la porte de la maison on entrevoit un clerc (peut-être le donateur?), lisant dans un livre d'heures. L'arrière-plan est rempli par un paysage vallonné arboré, fermé à gauche par une montagne escarpée. A l'horizon se voient les hautes tours d'une



École néerlandaise de la fin du XVe siècle
Marie au pied de la croix
(app. à Mr F. Ostrooukhoff, Moscou).

ville. Du ciel descend un ange en longue tunique ondoyante apportant un écu entouré d'un collier d'ordre. L'écu porte d'or à la bande chargée de trois aigles d'argent onglés, cantonné d'azur au lion d'argent tourné à senestre.

Les deux volets sont loin d'être intacts; les retouches et les repeints les plus sensibles se remarquent à l'arrière plan; à l'ange et aux armoiries il semble qu'on ait également fort suppléé et surpeint. La description précise de l'état actuel est rendue beaucoup plus difficile par le vernis jaune sale qui recouvre les deux volets. Aux vêtements, il se peut aussi qu'on ait pas mal refait ou retouché, tandis que les carnations inanimées paraissent relativement les mieux conservées; mais il se peut que ce jugement sur l'état antérieur et actuel de ces peintures soit faussé par le vernis.

Je dois reconnaître que j'ai eu tout d'abord des doutes fort vifs au sujet de l'authenticité des volets, mais sans pouvoir motiver mon doute d'une façon objective et péremptoire. Les disproportions dans ce tableau peuvent très bien s'expliquer par une origine relativement tardive. Le modelé dur, anguleux dans les chairs et les étoffes est à mettre sur le compte d'un métier médiocre, de même que cette manière tachetée de rendre grossièrement le fond, pour autant d'ailleurs qu'il ne soit pas question ici de retouches ultérieures. D'après les types, ces volets pourraient appartenir à un très *tardif imitateur de Thierri Bouts,* ce avec quoi pourraient s'accorder les tons isolés, pour autant au reste que le vernis permette de les reconnaître. Ce sont particulièrement les types d'Adam et de Jacob et les tons approfondis dans les étoffes qui m'induisent à cette opinion.

N° 301. — JÉSUS PARMI LES DOCTEURS DANS LE TEMPLE.

Bois. 68 × 57 cm.
Propr. : Comte A. Golenistcheff-Koutousoff.

Dans une salle modeste avec fenêtres et porte ouverte dans le fond, est assis l'enfant Jésus, la droite levée dans un geste de bénédiction; sa taille est disproportionnée par sa petitesse, tandis que son visage est celui d'un adulte. A sa gauche sont assis trois docteurs, dont le premier devant est occupé à parler, à sa droite cinq autres. Par la porte ouverte on voit une vue de ville, rapidement peinte, et Marie et Joseph qui s'approchent de la porte. Le coloris est très vigoureux, presque dur, peut-on dire; un rouge vif et un jaune chaud ressortent principalement. L'architecture est un peu fantaisiste,

l'éclairage de la scène maladroit à la façon des Primitifs. Près du cadre, sur le devant du tableau, on remarque sur le sol un papillon vraiment peint en trompe l'œil (Grand renard, Vanessa polychloros). Ce qu'il y a de plus intéressant dans le tableau, ce sont les types des docteurs; leur attitude est bien ça et là un peu gauche, mais toujours caractéristiques au premier chef sont leurs visages différents, qui expriment sept variantes d'orgueil défiant allant de la science infatuée jusqu'à la satisfaction assoupie. Le tableau a toujours été considéré comme un *Jérôme Bosch,* opinion qui ne paraît pas seulement fondée sur le style de l'œuvre. Elle est confirmée par ce qui reste d'une signature « .... osch », qui, relativement cachée, se trouve à droite près du cadre et qui, dans son graphisme concorde bien avec des signatures conservées de Bosch, par exemple avec celle qui se trouve sur le triptyque viennois représentant le martyre de sainte Julie (N° 653).

N° 9. — Diptyque L'ADORATION DES ROIS.
Transporté de bois sur bois. Chaque volet 26,8 × 16,3 cm.
Propr. : M. et Mme Khanenko. (V. notre reproduction).

Ce diptyque fut sans conteste le plus beau Primitif néerlandais de l'Exposition et notre reproduction ne peut donner idée de son éclatant coloris ni de sa splendide lumière. Dans le panneau gauche dominent des tons fortement accentués, tandis que dans celui de droite règnent le rouge vif et le bleu des vêtements de la Vierge avec lesquels le blanc de la coiffe et des langes et la carnation tendre contrastent efficacement; le lointain, encore que le sens de la perspective ne soit pas fort développé chez le peintre, est rendu d'une façon fluide en gris-bleu pâle. On peut se rendre compte de la remarquable conservation du tableau, rien qu'au reflet caractéristique qui glisse sur l'arête du nez de la Vierge. Extrêmement belle de modelé et de coloris est la vigoureuse tête du vieux roi, à côté duquel les deux autres ont l'air d'être en tain. La façon de nuancer les tons dans les accessoires à côté des couleurs dominantes est fort bien comprise. Ce qui satisfait le moins, c'est le maintien raide de l'enfant Jésus.

A premier examen, je pensai avoir devant moi quelque chose comme une œuvre de Gérard David mais renonçai promptement à cette impression, tellement l'influence de Hugo van der Goes me parut s'exprimer visiblement. Une obligeante communication de M. Max J. Friedländer attira depuis mon





Maître brugeois vers 1490
L'Adoration des mages
(app. à Mr et Mme Khanenko, Kiew).

attention sur un tableau de la collection Chaix d'Estanges, à Paris (reprod. dans *Les Arts*, 1907. N° 67, p. 14), qui provient visiblement de la même main, celle d'un *Maître brugeois vers 1490*.

N° 325. — PORTRAIT D'UN VIELLARD.

Bois. 17 × 14 cm.

Propr. : M. E. Schwartz.

Une œuvre dont le dessin et le coloris sont entièrement abîmés et sur la provenance et le caractère originaire de laquelle on ne peut plus rien dire. Par quelle précipitation ou quelle surprise le catalogue de l'Exposition l'attribua à l'école de Roger van der Weyden, je l'ignore. Je mentionne cette particularité, afin que cette désignation n'aille pas éveiller des espoirs exagérés. Originairement, ce tableautin peut bien avoir appartenu à la *fin du XVe siècle*.

PEINTURES NÉERLANDAISES DU XVIe SIÈCLE

N° 20. — MADONE.
Bois. 50 × 35 cm.
Propr. : Baron P. Meyendorff.

Devant une niche en bois, entourée de minces colonnettes et d'ornements en style Renaissance, la Madone est assise portant sur ses genoux l'enfant Jésus nu et auquel elle présente un raisin. Sur le champ on reconnaît dans ce groupe une copie, pour ainsi dire textuelle, de la Madone dans un paysage, de Gérard David, qui se trouvait autrefois dans la galerie Rodolphe Kann (repr. dans le livre du baron Bodenhausen : Gérard David, N° 39); je ne puis découvrir des différences que dans la façon de voiler la tête de la Madone et chez l'enfant Jésus, dans le type de la tête, sans tenir compte de l'absence de vêtement.

La conservation du tableau n'est pas partout égale; la couleur dans la robe et le manteau, ça et là aussi dans la voûte de bois, est devenue obscure et terne et striée de nombreuses craquelures profondes à mailles serrées. Je ne me hasarde pas à décider si ces symptômes suffisent pour croire à des repeints. Les carnations et les voiles sont fort bien conservés. Un tableau fort semblable, possédé par le comte Gr. Stroganoff à Rome (repr. dans *Starye Gody*, 1909, mars, en face p. 130), est à la Madone allaitant (N° 24 dans l'édition de M. de Bodenhausen) comme notre Madone est à son prototype. La Madone du comte Stroganoff a été attribuée par le baron Wrangell et M. A. Troubnikoff (*Starye Gody*, 1909, p. 128) à *Adrien Isenbrant* et il me paraît que ce nom pourrait également convenir à notre tableau.

Nos 26 et 27. — Deux volets d'autel. 1) L'OFFRANDE DE SAINT JOACHIM REFUSÉE. — 2) LA RENCONTRE DE SAINT JOACHIM ET DE SAINTE ANNE A LA PORTE DU TEMPLE.

Bois. Chaque volet 78,5 × 29,5 cm.

Propr. : Comte A. Golenistcheff-Koutousoff.

Deux œuvres de conception et exécution vraiment médiocre. Par l'expression, la « Rencontre » vaut mieux que la scène dans le temple. Mais dans toutes deux le coloris net et accusé est des plus réjouissants. L'attitude et le dessin des personnages sont hésitants, les détails des accessoires, tels que les plantes sur le chemin, sont rendus avec soin; par contre l'architecture est froide et schématique. Mon attention a été attirée sur ce que deux tableaux de la Galerie de Berlin se rapprochent de ces volets, tableaux mentionnés antérieurement comme « Gérard van der Meire » (Nos 527 et 542 du catalogue du Kaiser Friedrich-Museum); comme je ne connais pas ces tableaux de Berlin je ne puis dire jusqu'où va cette ressemblance. A raison de la facture peu individuelle de ces tableaux on parvient à peine à les préciser comme *Ecole flamande du commencement du XVIe siècle.*

No 244. — LA FUITE EN EGYPTE.

Bois. 78,5 × 27 cm.

Propr. : Comte A. Golenistcheff-Koutousoff.

Sur ce tableau étroit, visiblement un volet d'autel, on voit dans le lointain des cimes fantastiques de pitons au pied desquels pousse un ravissant bois de sapins. Devant ce bois se trouve une étrange construction en forme de tambour avec des contreforts, sur laquelle se dresse une colonne genre balustre surmontée d'une sphère de bleu luisant; à cet édifice conduit un escalier taillé dans le roc. L'enceinte de la colonne est entourée au second plan de murs en ruines d'un romantisme fantaisiste et vers la porte desquels se dirige un chameau dessiné avec une maladresse enfantine. Au premier plan la Sainte Famille passe de gauche à droite devant un chêne pas fort naturel.

Sur le tableau le ciel est surpeint en couleur crue, sans quoi la conservation est intacte. Que la composition de l'ensemble et l'exécution du paysage appartiennent à *Patinier*, on peut à peine en douter, puisque la représentation

du même sujet, par exemple dans la galerie de Londres (N° 1084 dans le catalogue de Sir Edward Poynter), le démontre. Je pourrais aussi mentionner le Repos dans la Fuite de la Collection von Kaufmann à Berlin (reprod. également dans « The Burlington Mag. », vol. III, en face p. 252) en tant que parallèle par la composition du paysage et la façon de traiter le feuillage, encore qu'il soit plus éloigné de notre tableau. Le groupe des personnages — le Professeur Goldschmidt attira mon attention sur ce point — se rapproche de la gravure sur bois de Dürer dans la Vie de la Vierge (B. 89). Malgré sa concordance intime de composition avec le paysage, le groupe me paraît avoir été introduit par une autre main, et même il ne me paraît pas impossible qu'il procède d'Isenbrant.

Les trois œuvres mentionnées sous le nom de *Herri met de Bles* me paraissent provenir de mains différentes :

N° 399. — LE SACRIFICE D'ABRAHAM.
Bois. 57 × 87 cm.
Propr. : Comte A. Golenistcheff-Koutousoff.

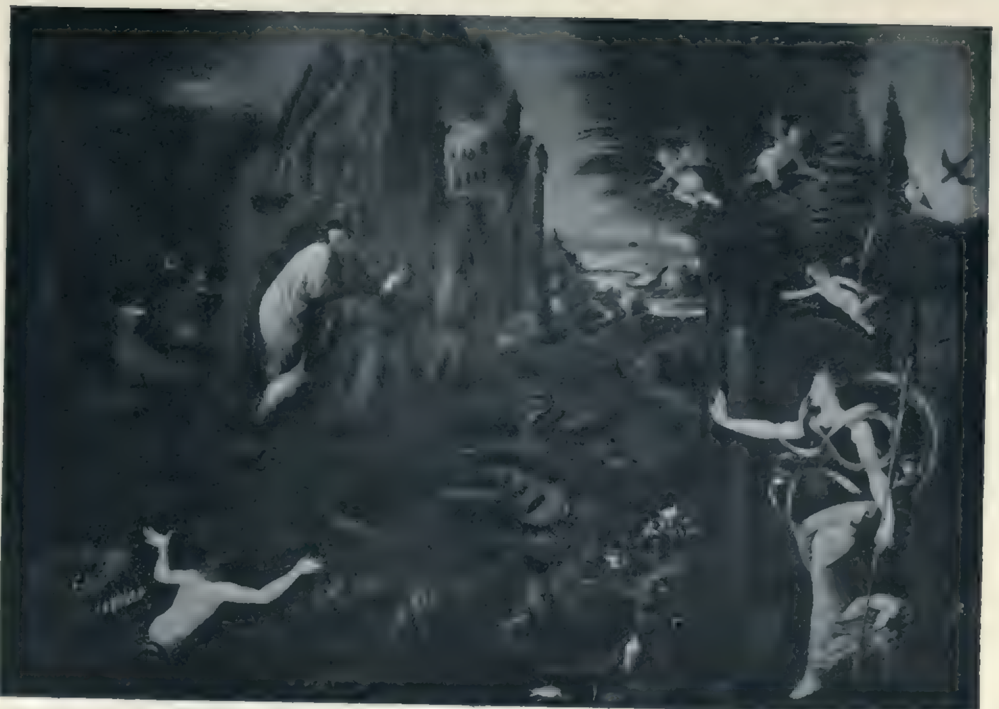
Le paysage est rendu par masses indépendantes : à droite le bois de sapins savoureusement vert, à gauche la vue sur l'étendue profonde où se jouent les gris. Les personnages que leur vigoureux coloris fait ressortir, et dans lesquels des influences italiennes sont évidentes, procèdent visiblement de la même main que le paysage. L'impression d'ensemble est colorée et absolument harmonieuse quant à la composition. Ce tableau est très vraisemblablement un Bles authentique et M. Max J. Friedländer partage cette opinion (1).

N° 401. — PAYSAGE AVEC ULYSSE ET CALYPSO.
Bois 191 × 35 cm.
Propr. : M. W. Stchavinsky (V. notre reproduction).

Diffère sensiblement du précédent. Le paysage est d'un caractère beaucoup plus fantastique, plus fortement stylisé; ensuite il manque ici cette unité d'aspect qui gouvernait là l'impression d'ensemble. Si l'on examine les

---

(1) Par suite d'une transposition typographique, le Catalogue de l'Exposition mit ce tableau au nom de Abraham Hassler au lieu du tableau N° 402; reproduit dans *Les Trésors d'art en Russie*, 1903, p. 370, comme œuvre de Patinier.



Paysagiste et Figuriste néerlandais du XVIe siècle

Ulysse chez Calypso

app. à Mr W. Stchavinsky

personnages, on constate particulièrement que le sentiment des distances fait défaut. Les intervalles de la gamme de l'ensemble des couleurs sont moins nuancés. Que les deux personnages principaux sont d'une autre main que le paysage principal, on le devine rien qu'à notre reproduction. L'exécution des personnages fait songer à *Floris*.

N° 405. — PAYSAGE AVEC CHEVALIERS.
Bois. 84,5 × 75 cm.
Propr. : M. P. Okhotchinsky.

Diffère fortement des deux autres. Le paysage rappelle à plusieurs points de vue la manière de Patinier, mais paraît néanmoins manifester un caractère un peu plus tardif. Parmi les nombreux bâtiments qu'on y voit, ce sont des constructions en forme de travaux fortifiés qui se montrent prépondérantes. Ce qu'il y a de frappant, c'est à l'arrière-plan un long mur d'enceinte. Les cinq personnages en équipement de fantaisie, qui se tiennent à l'avant-plan, et dont le tableau tire son étiquette reprise ci-dessus, doivent bien correspondre à des saints chevaleresques, tout au moins il me semble que le premier d'entre eux est nettement caractérisé par le dragon à ses pieds comme un saint Georges. Peut-être le groupe de cavaliers qui dans le fond quitte un manoir a-t-il quelque rapport avec eux. Et les deux personnages montés à chameau plus en avant sur le chemin sont bien censés devoir indiquer une localité orientale. Quant à la rencontre des deux évêques au premier plan à droite, je ne sais ce qu'elle signifie. Les enfants nus jouant autour d'un panier (?) dans leur voisinage, appartiennent-ils à l'un d'eux? Je ne me hasarde pas à émettre plus avant une opinion au sujet de l'attribution du tableau; le nom d'Engelbrechtsen proposé à cette occasion ne me paraît pas du tout de mise. Avec Bles cette œuvre a à peine quelque rapport, à ne s'en tenir qu'aux seules différences dans le paysage entre ce tableau et notre tableau N° 399, encore que le présent morceau comme les deux autres porte le hibou. Nouveau témoignage du peu de considération qu'il faut attacher au hibou comme signature individuelle du « Civetta ».

N° 402. — PAYSAGE AVEC LA NATIVITÉ.
Bois. 67 × 93,5 cm.
Propr. : Comte A. Golenistcheff-Koutousoff.

Le paysage avec un horizon exceptionnellement élevé est coupé en deux

en perpendiculaire par un fleuve qui dans le fond se jette dans la mer. Le ciel est nuageux et occupe la moitié de l'horizon. Au milieu du rivage s'élève une montagne fantastiquement dentelée. Sur les bords du fleuve médian on voit des coteaux et des rangées d'arbres; au centre du tableau, sur une île dans le fleuve, s'élève un château-fort avec tours et créneaux. Au long des rives des chemins très sinueux. Sur la rive droite il y a un village avec église et somptueuse auberge; devant cette hôtellerie se passe la scène dans laquelle Marie et Joseph sont éconduits par l'hôtelier. Sur le devant, le paysage est coupé par une large route, qui vers le centre passe au dessus d'un pont de pierre. Dans le coin de droite à l'avant-plan a lieu l'Adoration des Bergers dans la cour d'une ruine fortifiée. A gauche saint Joseph arrive en promenant par le pont, en compagnie d'un paysan qui conduit l'âne et le bœuf. Cet épisode iconographiquement frappant est difficile à faire rentrer dans la succession historique des faits de la nuit de Noël. Probablement vise-t-il le moment où saint Joseph eut l'attention attirée sur l'abri que pouvait offrir le rempart en ruines. Les deux figures de ce groupe sont de loin les plus grandes du tableau; toutes les autres sont si microscopiquement petites, que le « sujet » proprement dit peut facilement passer inaperçu dans le paysage. Un personnage intrigue surtout, habillé à la façon des savants, et qui, en dehors de tous rapports avec la scène, est assis au milieu du premier plan sur le parapet du pont. Cette sorte de maître d'école rébarbatif valut au tableau dans notre Exposition le titre « Le Philosophe »; le Catalogue l'attribua à Patinier.

Le tableau, ainsi que me le communiqua obligeamment son propriétaire, fut vendu à Vienne sous le nom d' « Abraham Hassler », un nom que malgré mes recherches appliquées dans la littérature compétente je n'ai pu rencontrer ailleurs. Mais laissant de côté ce mystérieux Hassler, je ne puis néanmoins me déclarer d'accord sur le nom de Patinier. La composition tout entière me paraît trop primitive pour cela et je crois que c'est la conformation du rocher du second plan qui seule a pu donner lieu à cette attribution suffisamment contredite déjà par la juxtaposition bariolée des valeurs colorées. Je chercherais bien plutôt l'auteur dans le voisinage de Massys, pour autant que je ne me fourvoie pas au sujet du caractère du Paysage avec Saint Jérôme, de Corneille Massys, de l'Exposition de Bruges 1902, que je ne connais que par la reproduction qui figure dans le somptueux ouvrage de M. Friedländer. L'agencement des lieux me parait fort connexe dans



Maître de la Mort de Marie

Sainte Famille

[illegible] à la comtesse F. [illegible].

les deux tableaux, ainsi, par exemple je trouve dans l'un et l'autre l'emploi de routes et chemins sinueux en guise de moyen naïf pour approfondir la perspective. Ensuite la relation entre les figures et le milieu me paraît offrir beaucoup d'analogie, principalement en ce qui concerne les personnages centraux, celui de Saint Jérôme chez Cornelis et celui du « Philosophe » sur notre tableau. Egalement à propos de Cornelis Massys on fait allusion à l'influence de Patinier, de même que pour notre tableau ; mais à tort, comme M. Friedländer l'a démontré de façon convaincante. L'illustre savant de Berlin voit bien plutôt dans Cornelis Massys le développement de la tradition paysagistique du grand Quentin.

Le paysage de Cornelis Massys avec le Saint Jérôme, allégué ci-dessus, me paraît, à en juger sur la reproduction, une œuvre bien plus éminente, plus peinte que le tableau du comte Golenistcheff-Koutousoff ; on ne doit pas y rencontrer de pareilles duretés de coloris. Ai-je ouvert la voie ?

Au *Maître de la Mort de Marie* se rapportaient trois tableaux de l'Exposition :

Nº 24. — SAINTE FAMILLE.
Bois. 45 × 33 cm.
Propr. : Comtesse E. Chouvaloff. (V. notre reproduction).

Au sujet de l'authenticité de cette œuvre, divers doutes ont été soulevés, principalement après sa première et peu heureuse reproduction dans « Les Trésors d'art en Russie, 1902 », doutes qui pour la plupart se fondent sur quelques faiblesses de dessin. De fait, la figure de l'enfant, entièrement malheureuse surtout dans le rendu, doit porter à hésiter ; mais l'argument tiré de ces défauts ne paraît pas motiver à suffisance le doute, parce qu'on peut y opposer des qualités également conséquentes, par exemple l'exécution impeccable de la nature-morte du premier plan. La comparaison avec la Sainte Famille de l'Ermitage (Nº 469) n'augmente pas les prétextes à douter, et ce d'autant moins que la présente œuvre paraît mieux conservée que le tableau de l'Ermitage, encore qu'elle ne soit pas intacte.

N° 11. — MADONE.

Bois. 31 × 23 cm.

Propr. : M. P. P. Weiner.

N° 419. — MADONE.

Bois. 48 × 34 cm.

Propr. : Comte A. Golenistcheff-Koutousoff.

Au sujet de ces deux madones, dont la piste a été déterminée par M. Max J. Friedländer, je puis, grâce à ses obligeantes communications, fournir des références. La première (N° 11) est, de l'avis de M. Friedländer, à faire dériver d'un prototype du Maître et se rencontre encore en d'autres répliques. Un exemplaire, très proche de celui-ci, parut à la vente Fred. Müller du 14 avril 1907 (N° 9), une variante à la vente Guidi (Faenza, 1902, N° 140), tous deux sous le nom de Mabuse. La meilleure épreuve se trouve dans la collection renommée de M. M. Kappel à Berlin.

Le type du second tableau est, lui aussi, déjà connu ; un exemplaire, beaucoup meilleur, provenant de la collection Albert Langen, à Munich (catalogue de vente Helbing), entra au Musée Germanique de Nuremberg.

N° 36. — CRUCIFIXION.

Bois. 36 × 28,3 cm.

Propr. : Comte A. Golenistcheff-Koutousoff.

A l'Exposition on fit peu attention à ce tableautin très inégal dans les types comme dans l'exécution. Aussi ce ne fut que beaucoup plus tard que Mr Ad. Goldschmidt en détermina l'auteur : *Marcellus Coffermans.* Signalons une autre œuvre de Coffermans dans une collection russe : un triptyque de la Crucifixion dans la collection D. J. Stchoukine à Moscou, reproduit dans « Les Trésors d'art en Russie, 1900 », planche 133.

N° 416. — DÉCOLLATION DE SAINTE CATHERINE.

Chêne. 135,5 × 102,5 cm.

Propr. : Comte A. Golenistcheff-Koutousoff.

Cette peinture impressionnante fut souvent attribuée à *Barent van Orley* et elle possède effectivement maintes ressemblances avec le célèbre tableau

représentant des scènes de la vie des saints Thomas et Mathias, de la Galerie Impériale de Vienne (N° 1765). Le caractère du paysage est analogue dans les deux tableaux, identiques sont également dans tous deux le procédé et la manière de peupler le paysage d'une foule de petits personnages. Mais les personnages de van Orley sont plus allongés, son paysage est réalisé d'une façon moins pittoresque. C'est néanmoins dans les scènes principales que s'accusent plus sensiblement les différences. Dans sa monographie sur van Orley (Jahrb. Pr. Kunsts. 1908). M. Max J. Friedländer donne une analyse remarquable de la composition souvent malhabile du tableau de Vienne, analyse qui, par contre, pourrait valoir comme contre-indication du nom de van Orley à propos de notre tableau. Ici règne une parfaite maîtrise dans l'arbre, une grande sûreté dans les relations entre l'espace et les corps. Avec habileté la figure de la sainte est un peu reculée du cadre ; le bourreau, dont la pose est fixée avec une élégante désinvolture, remplit complètement la distance libre. Les autres personnages des premier et second plans ne donnent non plus prise à aucun défaut de perspective. Les violences ou le maniérisme de l'attitude, que dénotent presque tous les personnages du tableau de van Orley, manquent totalement ici. Et pour ce qui est du sentiment exceptionnellement délicat, de la grâce pudique de la jeune martyre, il n'y a pas d'équivalent à en trouver là. La fine expression de cette gracieuse figure n'apparaît pas complètement sur la planche 137 de l'année 1902 des « Trésors d'art en Russie ». En tous cas ce tableau ne peut provenir que d'un maître mûr et ce n'est tout de même pas ainsi qu'on peut appeler Barend van Orley à cette époque, soit vers 1515.

Les analogies avec le tableau de Vienne contraignent à s'en tenir à cette époque, car avec les œuvres postérieures de van Orley notre Martyre de sainte Catherine n'offre point de contact. Je voudrais particulièrement signaler ici comme caractérisation synthétique du caractère de van Orley en tant qu'artiste, la fin des articles de M. Friedländer (Jahrb. Pr. Kunsts. 1909, p. 178) ; si nous voyons maintenant comment van Orley fait servir à ses fins la tendance lyrique d'Isenbrant et du Maître de la Mort de Marie, comme par exemple dans sa Madone de la collection Senden à Hambourg (reprod. dans le Jahrb. Pr. Kunsts. 1909, en regard p. 10), un coup d'œil sur le visage de sainte Catherine nous apprendra qu'il est créé par un maître beaucoup plus apparenté à la tendance lyrique que van Orley. Les meilleurs connaisseurs en cette matière, M.M. Friedländer et H(ulin) de Loo, me déclarèrent

unanimement qu'ils attribuaient notre tableau, qu'ils connaissaient en original, à un maître bruxellois anonyme de vers 1520. Aussi proposerais-je, à cette place, de le nommer d'après cette œuvre capitale *Le Maître bruxellois de Sainte Catherine,* jusqu'à ce qu'un heureux hasard nous révèle son nom.

Par contre un *van Orley* indubitablement authentique fut

LA MADONE DANS UN PAYSAGE.
Chêne. 34,5 × 26,5 cm.
Propr. : M. W. Issakoff.

C'est une variante du tableau N° 714 de la National Gallery à Londres. (Reprod. dans le Catalogue de Sir Edward Poynter comme un Engelbrechtszen et dans l'article de M. Friedländer, cité plus haut, p. 28 pl. 27). La plus grande différence entre les deux tableaux se trouve dans les valeurs ; tandis que dans l'exemplaire de Londres la Madone se détache en clair sur un paysage plus foncé, le rapport est renversé sur notre exemplaire. Au lieu du tronc entouré de taillis *derrière* la Madone, un chêne noueux se trouve ici à droite *à côté* d'elle. Le paysage paraît modifié en tous ses détails, mais conserve, dans la composition et l'exécution, le caractère décrit par M. Friedländer.

Au rayon d'influence de van Orley paraît aussi ressortir

N° 421. — LE FESTIN D'HÉRODE,
Bois. 49 × 79 cm.
Propr. : M. M. Chodassiewicz,

mais il ne fut pas possible de déterminer l'état originaire du tableau. En tous cas on doit admettre qu'il a été ultérieurement fait maintes ajoutes aux costumes tantôt réalistes, tantôt entièrement de fantaisie ou d'un orientalisme de comédie ; je ne garantis pas non plus que les accessoires ne soient pas pour un grand nombre de plus fraîche date, ou même que quelques personnages n'aient pas été rajoutés postérieurement.



Maître hollandais vers 1520
Portrait de jeune femme
(app. à M^r et Mme Khanenko, Kiew).

N° 281. — PORTRAIT D'UN VIEILLARD.

Bois. 25,5 × 35,5 cm.

Propr. : Princesse Kougoucheff.

Le costume noir qui fait songer au portrait d'Erasme a procuré à ce portrait aussi l'étiquette Holbein, qui par moments, sans doute en considération de la plasticité du modelé, a fait place à celle de Dürer. Le catalogue de l'Exposition le désignait lui-même : « Ecole allemande ». Tous les indices du style : le modelé, la gamme des couleurs, la pose me semblent indiquer une origine néerlandaise et, à la vérité, on est porté à songer en premier lieu à l'*influence de Lucas de Leyde.* La conservation du tableau est parfaite, il n'y a à déplorer qu'un insignifiant éclat dans le panneau. Le visage et les mains méticuleusement modelés comme aussi les yeux fatigués donnent au tableau un grand caractère de vie; le ton brun de la peau y aide. La gamme des couleurs (fond vert foncé, habillement noir avec fourrure d'un brun très foncé, chevelure grise à peine visible et carnation) est très bien comprise, la couleur chair domine.

N° 284. — PORTRAIT D'UNE JEUNE FEMME.

Bois. 36 × 26 cm.

Propr. : M. et Mme Khanenko (V. notre reproduction).

M. Max J. Friedländer a pu déterminer d'après l'habillement que ce tableau était *hollandais de vers 1520.* Il ne reste plus dès lors qu'à souligner les qualités exceptionnelles de l'œuvre. De la belle et profonde impression qu'elle fait, notre excellente reproduction en témoigne. Mais forcément le noir de la robe y disparaît et l'on ne peut ressentir pleinement la délicate construction du coloris sur la base de ce noir jusqu'au blanc pur du bonnet et de la colerette. Parmi ces tons se range celui de la carnation pâle, anémique (tout à fait réaliste) dont la pâte transparente contribue réellement à l'impression délicate, réservée, spiritualisée du visage. La conservation est très bonne.

N° 422. — PORTRAIT D'UNE DAME.

Bois. 51 × 40 cm.

Propr. : Mme S. Evdokimoff.

Devant un mur gris, dans le fond duquel une fenêtre se découpe à droite, se voit jusqu'à la taille une dame habillée de noir avec une fraise autour du

cou, un bonnet tissé d'or et une coiffe blanche. Dans l'architecture pend un cartouche Renaissance doré et entouré de festons rouges, au mur à gauche pend une tablette, elle aussi en style Renaissance, avec l'inscription : ... SVÆ 35 (A)° 1562 En général on considère le tableau comme néerlandais, ce que l'habillement aussi laisse, je crois, entrevoir. Mais la façon de situer cette figure et le genre de décoration Renaissance paraissent plutôt allemands. On se demande seulement jusqu'à quel point cette architecture est originale. Le tableau, encore que par lui-même il n'ait pas été de qualité exceptionnelle, n'est en tous cas plus intact. A la figure aussi il doit y avoir eu des retouches conséquentes, qui ont pallié tout d'abord la pâleur crayeuse de la peau et la rougeur désagréable des joues.

N° 389. — PORTRAIT DE FEMME (Buste).
Transporté sur toile. 44,5 × 34 cm.
Propr. : M. J. Braz.

La jeune femme porte une robe foncée, avec une grande fraise autour du cou et une coiffe légère, large, couverte de dentelles avec une pointe sur le front et couvrant à moitié les oreilles avec les bouts inférieurs. Contre l'oreille droite, près de la tempe, on peut voir une perle, qui semble fixée derrière l'oreille avec une attache d'or. La pose est sûre et libre, l'expression sympathique. Le coloris est agréablement clair, la conservation bonne. Il n'y a pas lieu de douter de l'attribution à *Adrien Th. Key.*

N° 441. — PAYSANNERIE.
Transporté sur toile. 118 × 161 cm.
Propr. : M. K. Nicolaïeffsky.

D'après l'apparence du tableau et le caractère de sa signature on n'aurait pas douté que ce ne fût un morceau authentique de *Pieter Aertsen.* Seulement un tableau du Musée Mayer van den Bergh, d'Anvers, reproduit sur la planche 20 de la monographie d'Aertsen par M. J. Sievers, montre exactement la même composition. Les deux tableaux concordent absolument, sauf que le nôtre est coupé au bord inférieur et au bord de droite. La date également, de même que la signature avec marque et monogramme correspondent sur les

deux tableaux, seulement je lis la date 14 avril 1556, alors que M. Sievers (p. 77) lit 17 avril, le chiffre ayant la forme « 4 » peut conséquemment être discutable. L'identité de date porte à admettre que l'un des tableaux doit être une copie, puisque une réplique devrait tout de même porter une autre date. Comme M. Sievers ne put donner aucun renseignement précis touchant l'état et les qualités de l'exemplaire d'Anvers, la question doit rester ouverte de savoir lequel des deux exemplaires peut prétendre passer pour l'original.

N° 406. — NOCE PAYSANNE.
Bois. 40,4 × 57 cm.
Propr. : Comtesse Julie Ouroussoff.

Une copie de métier moyen d'après une composition connue de *Pierre Breughel le Vieux*, signée : « P. Breughel 1621 ». Elle est mentionnée dans le grand ouvrage de MM. Van Bastelaer et H. de Loo, p. 355, sous la rubrique C². Mais cette mention contient une inexactitude. Il est exact qu'il s'agit d'une copie renversée d'après une gravure de Breughel, car presque tous les personnages y sont gauchers, mais non pas — ainsi que l'indiquent ces auteurs — d'après la gravure N° 210, mais d'après sa variante N° 211, signalée p. 265 du Catalogue critique, comme il ressort immédiatement de la comparaison des descriptions des deux estampes.

N° 403. — LE MUSICIEN AMBULANT.
Bois. 41,7 × 60,5 cm.
Propr. : Prince Argoutinsky-Dolgoroukoff.

Une rue de village s'ouvre au premier plan. On y voit à gauche un vieillard en conversation avec deux femmes, à droite un vieux couple y fait dégorger, devant quelques spectateurs, le sang d'un porc qui vient d'être abattu. Au milieu, comme personnage principal du tableau, un musicien vagabond traité en charge passe son chemin, escorté d'une bande d'enfants excités. Malgré tout le naturel du mouvement on ne peut nier la grossièreté de la technique du tableau. Je pourrais dès lors me dispenser d'examiner plus avant si l'attribution à Pierre Breughel le Jeune est justifiée. Cela empêche-t-il que le sujet de ce tableau soit tiré de la légende du ratier de Hameln ?

Une répétition de cette composition peinte par *Vinckboons* se trouve dans la collection de M. P. Séménoff-Tianschensky (V. le catalogue de la coll. p. 218, Nº 554).

Nº 238. — LE JUGEMENT DE PARIS.
Chêne. 80 × 105 cm.
Propr. : M. P. P. Weiner.

Ce tableau de *Frans Floris* maintenu dans des tonalités grises relativement uniformes se distingue par la fraîche sobriété de sa peinture de nu. A gauche Pâris en bonnet phrygien et en manteau est assis devant une source et tend la pomme à Vénus qui se tient devant lui comme un modèle un peu raide. Vénus est couronnée par un génie féminin, habillé et ailé. La moitié droite du tableau est occupée par Junon et Minerve, qui visiblement doivent procurer au maître l'occasion d'établir des nus de femme, l'une de face presque debout (Minerve), l'autre assise et de dos, d'après tous les préceptes de la doctrine académique. La netteté de l'exécution a, du reste, permis au peintre d'atteindre ce résultat d'une façon absolument satisfaisante. C'était bien encore un effet académique de contraste qu'il rechercha en plaçant, à l'avant du coin gauche, Mercure, le dos au spectateur mais la figure retournée vers lui. Ce lourd athlète a quelque chose de rubénien dans le type et la pose, à l'exception naturellement de la carnation fraîche et argentée.

Nº 452. — CRUCIFIXION.
Bois. 160 × 126 cm.
Propr. : Baron N. Wrangell.

Les trois croix se dressent sur le ciel nocturne, celle en bois équarri où est cloué le Christ, celles faites de troncs d'arbres, où les deux larrons sont liés dans des poses violentes. Dans le fond on voit les tours et les maisons de Jérusalem sous une lumière pâle; au second plan à gauche Longin et un magistrat (?), à droite les soldats jouant aux dés. Devant la croix s'agenouille Madeleine, plus à gauche sont deux femmes et l'apôtre Jean occupé de la Vierge défaillante. La composition du groupe n'est pas du tout naturelle et de même les personnages posent d'une façon purement extérieure. Le coloris est dur et inharmonique, la carnation froide bleutée surprend principalement. Le Baron Wrangell Jr a proposé comme auteur de ce tableau *Martin de Vos*, ce qui me paraît confirmé par quelques unes de ses œuvres authentiques.



École française de la fin du XVe siècle
Rencontre de saint Joachim et sainte Anne
app. à Mr P. P. Weiner).

PEINTURES FRANÇAISES

N° 6. — SAINT JOACHIM ET SAINTE ANNE A LA PORTE D'OR.
Bois. 167 × 88 cm.
Propr. : M. P. P. Weiner (V. notre reproduction).

Dans son ensemble ce tableau donne l'impression d'une miniature agrandie, surtout à raison de la laborieuse exécution des détails des vêtements riches en plis. Le choix des couleurs est très délicat, presque trop pour l'étendue à remplir. Comme tons dominants ressortent le manteau de Joachim, presque fraise écrasée, et celui d'Anne, en lourd brocart d'or. Le paysage lumineux, dans lequel s'aperçoit en tout petits personnages l'annonce de l'ange à Joachim, et l'architecture claire, traitée sans esprit de suite, forment une belle harmonie par cet accord, que les autres tons de l'habillement pour la plupart plus sourds accompagnent. A cette harmonie participe également discrètement le serviteur habillé de blanc, qui porte derrière Joachim l'animal du sacrifice. Iconographiquement sa présence se manifeste frappante, formellement on peut reconnaître en lui une déformation intéressante du type du « Bon Pasteur ». Le tableau acquis à Paris a passé aux yeux de chacun pour un *Français de la fin du XVe siècle.* On n'a pas élevé de doutes jusqu'à présent contre cette provenance, on découvre plutôt au contraire dans le dessin et le coloris des confirmations de ce diagnostic. L'architecture qui termine le tableau à droite semble aussi marquer une empreinte française.

N° 293. — PORTRAIT DE DAME.
Chêne. 25 × 15,5 cm.
Propr. : Comtesse E. Chouvaloff.

Un morceau de *Corneille de Lyon* particulièrement remarquable et bien conservé, dans le petit format connu et avec le fond vert caractéristique. Sans

pénétrer à fond dans sa caractérisation, un abord frais individuel rayonne sur le modèle; la pose et le regard portent. La conservation est remarquable, on goûte partout le charme de la couleur genre émail soigneusement répartie. L'accord des nuances est très délicatement gradué sans trahir la nature. On découvre un raffinement particulier dans les nombreux contrastes que suscite la chaîne de perles pendant au cou : d'abord avec le ton ivoirin du cou, ensuite avec le blanc brillant de la chemisette, enfin avec le pourpre foncé du corsage, sur lequel ce sautoir est fixé par un bijou, qui introduit un nouveau contraste dans la gamme des couleurs.

A cet endroit on peut également mentionner deux portraits de femme français du XVIe siècle, tous deux en possession du prince Kotschubei :

No 219. Bois 36 × 24,5 cm., ce buste représente une vieille dame en robe noire ornée de fourrure blanche et en coiffe noire doublée de blanc; dans ses doigts bagués elle tient un rosaire. Sa carnation est d'une pâleur désagréable, la conservation n'est pas bonne.

No 384. Bois 27 × 21 cm., ce buste montre une jeune femme en costume du temps de Henri III. Aucune qualité spéciale ne le distingue.

ECOLE DE NUREMBERG (2me MOITIÉ DU XVe SIÈCLE)

Rencontre de saint Joachim et sainte Anne

(app. au comte A. Golenistcheff-Koutousoff).



PEINTURES ALLEMANDES

N° 28. — SAINT JOACHIM ET SAINTE ANNE A LA PORTE D'OR.
Bois de tilleul. 83 × 5o cm.
Propr. : Comte A. Golenitscheff-Koutousoff (V. notre reproduction).

Sur la base du pilier de droite de la niche formant cadre, se trouve, comme on peut aussi s'en rendre compte sur notre reproduction, un faux monogramme d'Hans Schäufelin. Il est peint de la même couleur que celle avec laquelle toute l'arcade a été surpeinte : pour faire admettre cette signature apocryphe le faussaire a encore marqué sur les pierres de taille de la construction d'autres prétendus signes de tailleurs de pierre.

L'espace, encore qu'il soit resserré, est traité très énergiquement ; caractéristique est l'emploi des ombres pour gagner en profondeur. La couleur est vive et claire dans les vêtements gris-violacé et jaune de Joachim et dans l'habillement rouge et bleu d'Anne, de façon à ce que chez celle-ci le voile de tête blanc sorte son effet d'opposition. La robe verte de la suivante complémentaire à sa chevelure blond clair jette une note étincelante dans le registre des couleurs. A remarquer sont les ombres verdâtres projetées par la suivante, vraiment très avancées à l'encontre du caractère général du tableau, tout de même réellement primitif, comme il se manifeste, par exemple dans la proportion démesurée des corps et des vêtements. Très avenante est la noble expression des attitudes. L'exécution est très bonne, la conservation remarquable sauf le repeint signalé ci-dessus. Que ce tableau appartienne à l'Ecole de Nuremberg, on ne l'a pas mis en doute jusqu'à présent, mais les avis différèrent au sujet de la date. M. Ad. Goldschmidt crut d'abord devoir la placer vers 15oo, M. Max J. Friedländer par contre pencha vers les environs de 145o. Ainsi on peut en attendant considérer cette œuvre comme celle d'un *Maître nurembergeois de la 2e moitié du XVe siècle.*

Nº 5. — SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE ET SAINTE MARIE-MADELEINE.

Volets d'autel. Bois. 103 × 61 cm.
Propr. : Comtesse E. Chouvaloff. (V. notre reproduction).

Dans ce tableau qui, au premier coup d'œil, paraît complètement *sud-allemand*, le coloris enfumé, les ombres lourdes, le rouge noircissant du manteau de l'Evangéliste et le modelé schématique osseux des mains et des pieds impressionnent très étrangement. En corrélation avec la provenance soi-disant espagnole du tableau, je songeai un instant, revenant sur mon point de vue antérieur (Les Trésors d'art en Russie, 1902, p. 278), à une origine espagnole (Starye Gody, 1909, p. 668) mais je retournai promptement à mon opinion première. Récemment au reste le Dr Hans Wendland a attiré mon attention sur ce que ni les vases aux mains des saints ni les carreaux bruns du dallage ne permettaient de conclure à une origine espagnole. D'après des observations du baron N. Wrangell et de M. A. Troubnikoff le tableau du Musée de Bruxelles, Nº 411 du catalogue de A. J. Wauters, serait entièrement apparenté au nôtre ; sur la photographie de la firme Hanfstaengl je ne puis pas reconnaître si clairement cette parenté, tout au moins en ce qui concerne l'anatomie des membres, qui me paraît particulièrement caractéristique dans notre tableau. Mais le tableau de Bruxelles pourra se rapprocher du nôtre plus sensiblement par le coloris, mieux que la photographie ne permet de le conjecturer.

Nº 21. — CRUCIFIXION.

Bois de tilleul. 129 × 78,5 cm.
Propr. : Baron N. Wrangell.

La partie supérieure du tableau, les deux tiers à peu près, consiste en un champ d'or sur lequel se détache la figure du Crucifié. Dans le tiers inférieur on voit Jérusalem comme une ville importante, avec de belles maisons, de hautes tours et une porte puissante. Comme monument central, la forme du temple avec ses nombreuses coupoles est fort avenante. Particulièrement la coupole principale dentelée paraît tellement russe qu'à diverses reprises on a voulu voir dans toute l'architecture un reste de la surpeinture dont un artisan russe avait recouvert précédemment le fond doré



Ecole sud-allemande du XVe siècle

Sainte Marie Madeleine et saint Jean l'Evangéliste

app. à la comtesse E. Schouwaloff.

et qui n'a été enlevée à grand' peine qu'à l'intervention du propriétaire actuel. Un examen détaillé prouve que ce singulier temple est *authentique*. Devant cet édifice, plus près du second plan, deux vieillards sont en conversation dans un cimetière, peut-être bien Joseph d'Arimathie et Nicodème. Au second plan, derrière la croix, on voit le groupe, visant à la caricature, des hommes d'armes jouant aux dés. Tout à fait au bord à l'avant et coupés par le cadre à hauteur du buste, les demi personnages de la Vierge et de saint Jean devinrent visibles aux deux côtés de la croix. Ce qu'il y a de caractéristique chez eux est la pose relativement maladroite par laquelle ils visent à exprimer un pathétique sublime. Les mains sont défectueusement dessinées, un rouge étique surprend désagréablement dans les visages, les yeux à force de petitesse perdent toute expression. Derrière chacune des deux têtes planent des nimbes verticaux en forme de disque. Le Christ, malgré quelque archaïsme dans le type, est dans son ensemble vivement et bien dessiné ; l'expression du visage également est reposante, et le voile des reins ne manque pas d'une élégante envolée. Proposer d'une façon précise date et lieu de confection de cette intéressante peinture serait téméraire. Je crois ne pas en avoir trop dit en désignant d'une façon générale : *Allemand méridional du commencement du XVI[e] siècle.*

Sans N°. — PORTRAIT D'UN VIEILLARD (buste avec mains).
Bois. 80 × 65 cm.
Propr. : M. W. Issakoff. (V. notre reproduction).

Ce portrait éminent et tout à fait remarquablement conservé représente un vieillard avec le rosaire dans sa main gauche. Il est vêtu d'une tunique noire garnie de fourrure brune et coiffé d'une barrette noire ; sur la poitrine on voit le gilet noir évasé sur une chemise blanche finement plissée qui laisse le cou dégagé. Sous la barrette s'échappe une chevelure blanche touffue demi-longue. La carnation est brun clair presque couleur cuir. Le regard vague, la paupière droite fort tirée, la bouche de travers et ouverte d'une façon mal assurée paraissent indiquer que le modèle était paralytique ; ce que confirme peut-être aussi la pose très naturelle quoique hésitante des mains et qui donne l'impression que le modèle n'aurait pas été entièrement maître de ses mouvements. Tout d'abord je fus persuadé avoir devant moi un tableau de la suite de Dürer ; oui, l'idée même de considérer Barthel Beham comme auteur me

parut pouvoir être soutenue (Starye Gody, 1908, p. 674); mais entretemps je dus convenir que l'opinion que M. Max J. Friedländer avait éveillée chez moi, et d'après laquelle il n'y avait pas lieu d'écarter l'hypothèse que *Bartholomäus Bruyn l'Ancien* dans sa première période aurait pu en être l'auteur, prenait de plus en plus de consistance. Comme appoint à cette manière de voir je pourrais de mon côté invoquer, à en juger par la reproduction, le Portrait de la Galerie Huldschinsky à Berlin, N° 34 A. (Planche VII de l'édition de Bode). L'analyse du bois qui malheureusement n'a pas été faite serait ici décisive.

N° 17. — PORTRAIT D'UNE DAME.
Bois. 30 × 22 cm.

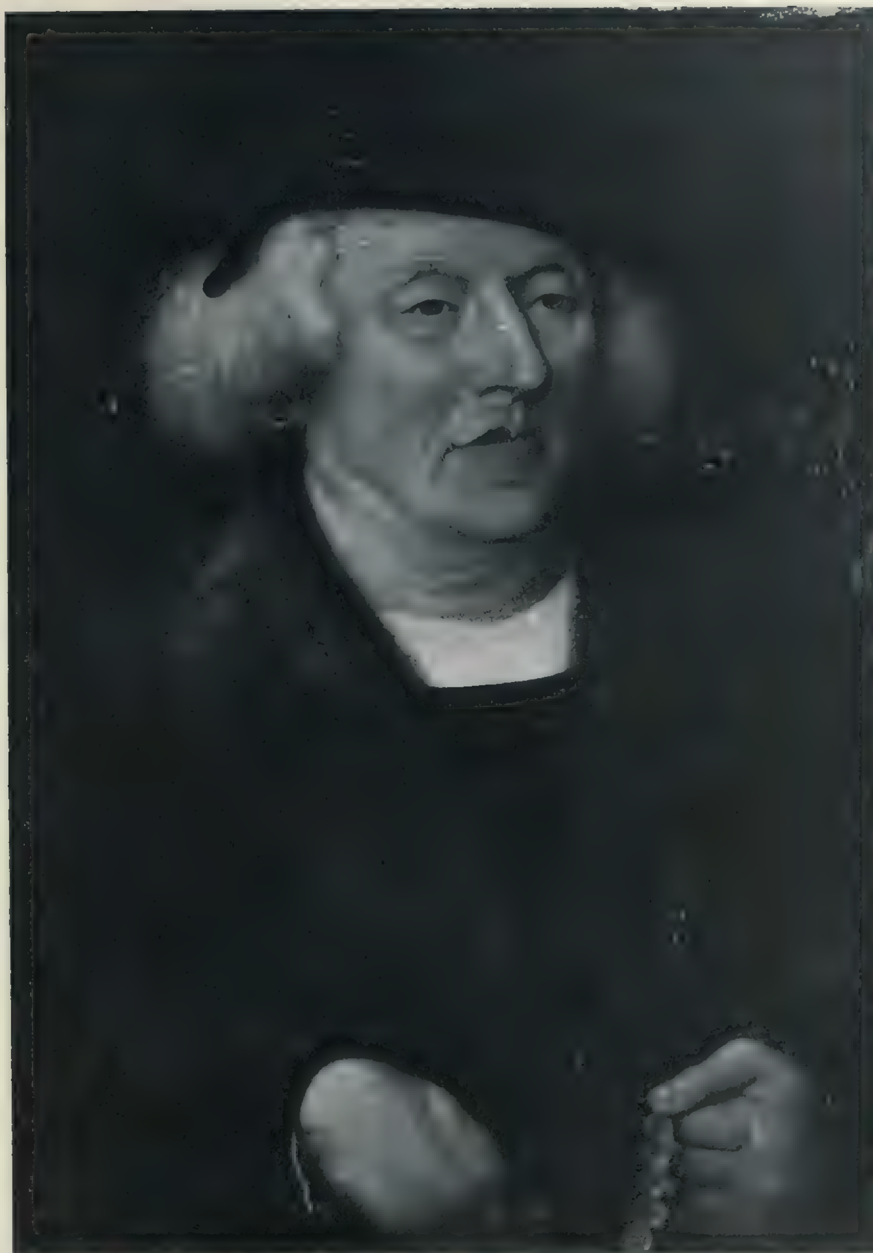
N° 18. — CRANE DANS UNE NICHE DE MUR.
Transporté sur toile. 37 × 29 cm.
Propr. : S. A. I. Mme la Princesse Eugénie d'Oldenbourg.

Les deux tableaux passent pour avoir formé diptyque, ce qui est contraire à toute vraisemblance; tout au moins un « Memento mori » ainsi constitué me paraîtrait singulier. En tous cas le portrait aurait alors dû avoir été coupé de 7 centimètres dans chaque dimension; or, le tableau même ne montre pas de repères de pareil retranchement mais fait au contraire l'effet d'être absolument intégral. Si les deux morceaux avaient dû appartenir l'un à l'autre, il serait plus admissible que le motif du crâne ait formé le volet de couverture du portrait ou encore qu'il ait constitué le dos du panneau du portrait qui aurait été scié. Sur le mur de la niche, dans laquelle se trouve le crâne, dont les deux mâchoires n'ont pas leurs incisives, est peint un monogramme de Dürer grossièrement falsifié. A moitié de la niche se voit une bande de papier, sur laquelle se lit le vers :

Voyr den doyt en ys geyn schylt,
dar v̄ left als yr sterue̅ wilt.

Du style de cette peinture il n'y a rien à tirer en vue de la détermination plus précise de l'origine.

La Dame est peinte jusqu'aux hanches, elle se trouve devant un arrière-plan indifférent et pose la main gauche sur une tablette de table tandis qu'elle tient dans la droite un œillet rouge; elle est vêtue d'une robe noire aux larges



BARTHOL. BRUYN LE VIEUX
Portrait d'un vieillard
app. à Mr W. Issakoff).

manches doublées de brun et dans l'étroite échancrure de laquelle devient visible la chemise blanche pourvue de bords brodés qui se ferme sur la poitrine au moyen d'une bande étroite ; la chevelure est cachée sous une grande coiffe blanche comportant des ailes recourbées et un long voile partant de la moitié droite de la figure, passant au-dessus du haut de la tête et retombant ensuite au long du dos ; la taille est entourée d'une large ceinture tissée d'or. Le maintien et l'expression ont quelque chose de raide, de pas dégagé ; le regard fixant le lointain vague, les sourcils tirés vers le haut, les minces lèvres pincées surprennent. Comme la surface du tableau ne paraît pas être intacte, il est difficile d'épiloguer sur le dessin actuellement un peu mou et sur le ton pâle des chairs. Néanmoins je ne crois pas m'être trompé, quand tout de suite je crus reconnaître dans ce portrait la main de *Barthel Bruyn le Jeune*, principalement en considération du tableau de la collection de feu M. von Kaufmann à Berlin.

N° 424. — LUCRÈCE.

Bois. 76,5 × 50 cm.
Propr. : M. M. Fabricius.

Une œuvre moyenne de l'*atelier de Cranach*, signée du serpent aux ailes de chauve-souris debout et datée 1535. Pour caractériser le type signalons que la nudité est plus restreinte encore ici que sur le tableau de 1525 de la Wartburg. Elle se borne à la poitrine. Lucrèce porte ici une robe complète avec des manches bouffantes et par là-dessus un manteau. La chemise est visible au-dessus de la ceinture. Le chapeau manque, les chaînes d'or sont relativement légères.

PEINTURES ESPAGNOLES

Nº 10. — ENTRÉE DU CHRIST A JÉRUSALEM.
Bois. 51 × 16 cm.
Propr. : Prince G. G. Gagarine.

Ce volet d'exécution médiocre et de conservation relative ne nous en parut pas moins intéressant. Sa provenance d'Espagne est garantie et de fait le Christ rend l'origine espagnole absolument vraisemblable. D'autres types encore, par exemple deux hommes devant la porte à droite et à gauche de l'apôtre Jean, témoignent de l'origine espagnole, quelque haut que parlent les influences néerlandaises dans ce tableau. Au reste la carnation pâle d'une part, le lourd coloris rouge ou vert de l'autre n'ont rien de bien néerlandais. En ce qui concerne la composition elle se caractérise par la maladresse dans la distribution des plans. Dans le rendu de l'architecture le peintre reste hésitant ; le lointain paysage ouvert lui réussit mieux. Le dessin et le coloris des personnages restent cassants et secs.

Nº 240. — CRUCIFIXION. Triptyque.
Bois. Panneau central 74 × 45 cm. Chaque volet 75 × 27 cm.
Prop. : Comtesse E. Chouvaloff. (V. notre reproduction).

Dans la collection de la comtesse Chouvaloff le tableau porte le nom de Pedro Campaña, sans doute parce que les éléments néerlandais et espagnols s'y rencontrent visiblement. Avec Campaña le tableau n'a rien à voir. Il a été acquis en Espagne et a en tous cas été peint en Espagne, comme le paysage et les types populaires le démontrent. Mais les caractères néerlandais sont encore assez prononcés dans le triptyque, pour que plusieurs croient y reconnaître l'œuvre d'un Néerlandais émigré en Espagne, ainsi, par exemple,



MAÎTRE ESPAGNOL DU XVIe SIÈCLE
Crucifixion (panneau central du triptyque)



Maître espagnol du xvie siècle
Crucifixion (volet du triptyque)



MAÎTRE ESPAGNOL DU XVI[e] SIÈCLE
Crucifixion (volet du triptyque)
(app. à la comtesse Schouwaloff).

mon chef et ami, feu Al. Néoustroieff, qui voulait même y découvrir l'influence de Pieter Aertsen. J'embrassai au début son opinion (Les Trésors d'art en Russie, 1902, p. 278, 295, XXIII), mais j'en suis revenu pour adopter celle de l'origine espagnole, que Don Aureliano de Beruete représenta tout d'abord contre moi. Conception, technique, gamme des couleurs, tout me paraît témoigner contre un auteur néerlandais. Le corps colorant est partout très mince, le débit exceptionnellement fluide. Le paysage à l'arrière-plan est maintenu en tons bleus-verts, les constructions sont placées devant et presque blanches. Le coloris des personnages est chaud mais nuancé discrètement et fort subtilement; ce n'est qu'occasionnellement qu'un ton plus fort se présente, comme dans le costume rouge et jaune de lansquenet de Longin (?), à gauche à l'avant-plan du panneau central. Le meilleur au point de vue artistique et le plus riche est le volet droit qui contient parmi les personnages réalistes tirés du peuple plusieurs types de grande beauté et d'expression exaltée. Deux femmes à genoux au second plan et le docteur derrière elle frappent particulièrement. Le volet gauche montre des types plus habituels, de même que le panneau central, dans lequel le groupe des saints détonne, par son groupement désordonné et son expression maladroite, sur la beauté ambiante du tableau. Ce serait une entreprise hautement louable que d'analyser d'un peu plus près cet intéressant tableau au point de vue de l'origine et de la composition.

LES PEINTRES DE GENRE ET LES PORTRAITISTES NÉERLANDAIS DES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

PAR LE

BARON N. WRANGELL



École hollandaise du XVIIe siècle
Les quatre saisons
(app. au comte A. Golénistcheff-Koutousoff).



J. VERSPRONCK
Portrait de femme
(Palais de Gatchina).



Abraham Tempel
Portrait d'un inconnu
(app. à la princesse E. Kougoucheff).

« A Amsterdam il visita les maîtres les plus connus de son temps. Il passait souvent des heures entières à les voir travailler, il les entretenait de leur art et se formait un jugement délicat. Il se plaisait surtout aux productions de l'école flamande et brabançonne, et il s'en fit une collection considérable. Ses favoris étaient Rubens, van Dyck, Rembrandt, Jan Steen, Wouwerman, Breughel, van der Werff et van Ostade. »

Ainsi parle Stelin en décrivant la vie de Pierre le Grand. En effet, Pétersbourg avait dans les premières années de son existence un caractère purement hollandais d'interminables canaux d'eau grise, des rangs de maisons basses, un petit palais de l'empereur et, à l'intérieur des habitations, des meubles massifs et lourds, des girandoles en cuivre, des porcelaines de Delft, tout témoignait de l'amour de l'empereur et de sa cour pour la vie rude mais confortable et les goûts simples des Hollandais. C'est à cette mode que remonte le début de ces grandes collections de peinture hollandaise, qui constituent l'orgueil bien mérité de Saint-Pétersbourg. Les galeries de P. P. Séménoff-Tianschansky, de P. V. Delaroff, du comte A. A. Golenistcheff-Koutousoff et de S. J. Schidlowski contiennent en effet des collections précieuses et ce n'est là qu'une partie de ces richesses innombrables, qui, depuis Pierre le Grand, s'accumulèrent pendant deux siècles en Russie.

Quoique les deux premiers des collectionneurs mentionnés ci-dessus n'aient pas contribué à l'exposition des « Starye Gody » par le prêt de leurs tableaux, il s'y trouva des œuvres de premier ordre de beaucoup de peintres d'un rare renom.

Les anciens maîtres de la première époque après la séparation de la Hollande et de la Flandre s'y trouvent par hasard. Deux portraits de femme de 1603 et 1613 sont si insignifiants, qu'il serait à peine possible de leur trouver un auteur, qui n'était sans doute qu'un peintre ordinaire, presque un simple artisan.

L'auteur de deux excellents tableaux de la série *Les Saisons*, appartenant au comte A. A. Golenistcheff-Koutousoff (N°s 428, 439), est également

inconnu. Le dessin ferme et ciselé, la peinture claire et le coloris fantastique de ces jolies peintures les différencient d'une façon catégorique des travaux de A. Bloemaert, à qui on les attribuait. L'énigmatique « Femme aux Fleurs », appartenant au prince P. A. Poutiatine, se rapproche par sa technique des tableaux mentionnés plus haut ; il est à regretter que ce tableau-là ne se soit pas trouvé à l'Exposition, car il aurait pu aider à éclaircir la question.

Le portrait de femme (N° 313), appartenant au baron P. F. Meiendorf, et celui de l'inconnu (1632) de la collection de J. A. Wsiewolojsewski, bien qu'ils diffèrent comme peinture, sont certainement dus tous deux au pinceau de Ravestein (1572-1657) et se rapprochent beaucoup de plusieurs travaux de ce peintre, surtout de quelques portraits du Musée royal de La Haye. Le portrait de femme est surtout bon, peint avec une subtilité recherchée dans une gamme d'or roux. Le portrait d'homme est plus grossier par le ton et par le dessin disgracieux et rude de la tête et du corps.

De la collection d'Alexandre Benois, se trouvait, dans la section des maîtres anciens à l'Exposition, la chasse romantique d'Otho van Veen (1558-1629), d'une beauté fantastique, avec ses couleurs vives et bizarres (N° 409). Un cavalier qui monte un coursier héroïque, un chien qui aboie et des arbres touffus et ébouriffés attirent comme une mystérieuse légende de la forêt, comme un beau décor de théâtre.

Ov VAN VEEN ·F

Les peintres de l'époque antérieure à Rembrandt, sauf le chef de l'école de Harlem, Frans Hals, se caractérisent par quelques portraits et peintures de genre. *Une jeune femme* (1644) (N° 247), de Jean Verspronck (1597-1662), peinture qui resta des dizaines d'années dans une chambre peu confortable et demi-sombre d'un appartement privé du Palais de Gatchina, méritait une plus grande considération et aurait pu prendre une des premières places parmi les meilleures œuvres de l'Ermitage. C'est une variante du portrait d'inconnue, qui se trouve dans la Galerie Corsini, à Rome. Mais le portrait du Palais de Gatchina est peint deux ans avant l'autre et en diffère par la robe et la position des mains. La gamme gris-de-cendre des couleurs, qui se fond mollement en un accord parfait dans les tons noirs de la robe, le modelé délicat et précis du visage, les yeux au regard pénétrant, droit et clair — tout y est beau et attirant.

Abraham Tempel (1623-1672), lui aussi disciple de Helst, peintre plus sévère, austère, sobre et tranquille, sûr de lui-même, fixait les types des



C. JANSSENS
Portrait d'un inconnu
(app. à Mr W. Issakoff).

Cornelius Jonson. van Ceulen
fecit. 1653



Attribué à PIETER FRANCHOYS
Portrait d'homme
(app. à Mr J. Balacheff).



Jan van Neeck
Portrait d'un inconnu
(app. à Mr J. Braze).



REMBRANDT
Portrait de son père
app. à M[r] et M[me] Khanenko, Kiew[1].

hommes de son époque toujours avec la même maîtrise. Le *Portrait d'homme* pourvu d'une signature de van Dyck, fausse sans aucun doute, est une œuvre de Tempel. Par la technique il s'approche beaucoup de cet étonnant « Portrait de la veuve de Balen », 1670, qui est une des perles de la collection de P. P. Séménoff, et même on peut supposer qu'ils font pendants l'un à l'autre. Ici aussi on trouve cette gamme gris-de-cendre identique comme tonalité et un fond pareil de crépuscule éteint avec des reflets brun et or.

L'élève de van Dyck, Janssens (1593-1664) — qui a passé la plus grande partie de sa vie en Angleterre — est un maître élégant, recherché et un excellent virtuose. Son *portrait d'homme,* 1653, qu'on trouve à l'Exposition (non marqué sur le catalogue, app. à W. N. Issakoff), peut, par la combinaison des couleurs et par la simplicité exquise, être mis en regard des meilleurs portraits de van der Helst.

Il se rapproche du *portrait de l'inconnu en noir* (N° 309), qu'on attribue à Franchoys (1574-1643) à cause de la ressemblance avec un portrait du musée de Francfort, qu'on prenait longtemps pour un van Dyck.

Il faut mentionner à cette place un portrait remarquable d'homme en robe de chambre jaune (N° 303), d'un maître presque unique, Jean van Neeck, signé et daté de l'an 1667. Cet exemplaire appartenant à M. J. Braze, est le même qui appartenait à la baronne Wrewska, et P. P. Séménoff le mentionne dans le catalogue de sa collection.

L'école de Rembrandt apparaît plus complète et plus riche à l'Exposition. Trois portraits peints par le maître lui-même et la tête du Christ due à son pinceau sont des œuvres divines, très bien conservées et qui, à elles seules, auraient pu fournir le sujet d'une étude spéciale. — M. et Mme Khanenko ont fait venir de leur collection de Kiew le portrait du père de Rembrandt (N° 299) - une œuvre de jeunesse — charmant comme un bronze ciselé, caressé par un lumineux rayon de soleil, qui brille et se reflète en pluie d'or. La technique de la peinture discrète et serrée et l'âge de Herman Gerrits van Rijn font renvoyer cette œuvre vers 1629-30, époque où le père de Rembrandt fut peint plusieurs fois par son fils, et même vers laquelle Bode place le petit « Vieux guerrier » de l'Ermitage. A une époque postérieure est peint le magnifique petit « Christ » du palais de Pawlowsk; il est pensif et beau.

Une jeune femme mélancolique et son « pendant », un portrait d'homme, (Nos 282-291) de la galerie de Youssoupoff, se rapportent à peu près à la même époque, vers 1662, celle de la plus grande puissance créatrice du maître.

A côté de ces portraits, attribués à Rembrandt, l'*Autoportrait* (N° 265) du Palais de Gatchina a l'air fané, pâle et son dessin semble flétri. Il se rapproche par le type du visage de ce portrait du peintre, qui était à Amsterdam pendant l'Exposition jubilaire à l'occasion du troisième centenaire de la naissance de Rembrandt, et qui est exécuté, probablement, par Christoph Paudiss (1618-1678), un peintre allemand, qui se trouvait complètement sous le charme du grand maître et qui l'imitait aveuglément.

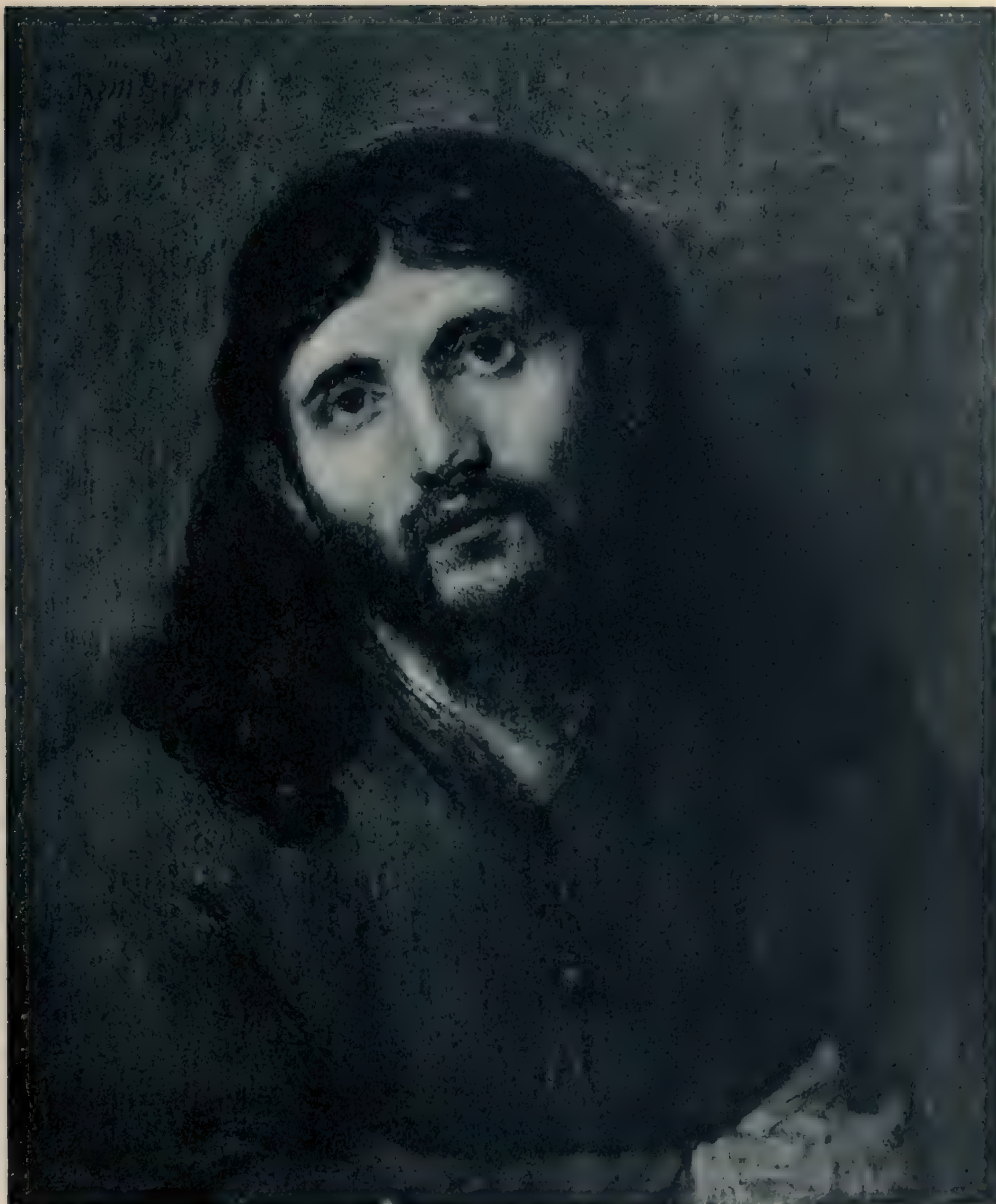
En général, les élèves de Rembrandt sont représentés à l'Exposition d'une façon excessivement intéressante. De toute beauté sont les quatre tableaux de N. Maes (1632-1693), l'un des plus charmants et des meilleurs peintres hollandais du XVIIe siècle.

Voilà un maître qui était le poète de l'intimité et devenu le chantre de la beauté solennelle. Discret et modeste, rêveur et sombre, il se laissa entraîner pendant la première période de sa vie par les recherches de son maître et vécut du même rêve. Vers 1650 il travailla pendant quatre ans à Amsterdam, à l'atelier de Rembrandt, et, à cette époque, il peignit plus d'une fois le portrait du fils de son maître, le petit Titus, petit polisson aux yeux noirs (N° 398). Dans la collection de P. P. Séménoff se trouve un de ces portraits de Titus, très proche de l'exemplaire de la comtesse W. Sologhoube, dont il est ici question. Mais les dimensions du premier sont beaucoup plus réduites et la peinture est plus sobre, plus sèche. Dans ce portrait Maes est encore un humble élève de Rembrandt, imitant non seulement sa technique, mais aussi sa composition, sa façon de placer les mains, sa pose, ici si proche de « La fille avec le balai » de l'Ermitage ou du portrait de Titus, qui se trouve chez lord Kanford en Angleterre.

Il est probable que c'est dans ces années d'intimité avec Rembrandt que Maes peignit le *Christ outragé* (N° 239), de la collection de la comtesse L. A. Moussine-Pouchkine. Le même clair-obscur tremblant ; le même jeu d'un rayon de soleil, pénétrant dans une chambre sombre par une petite fenêtre; la même gamme de tons noirs, gris et bruns avec de rares reflets de blanc et de rouge. L'idée de la composition se rapproche aussi de Rembrandt, le type du Christ rappelle beaucoup « l'Ensevelissement » (1650) de la collection du duc Abrecorne et la tête du Christ de la collection Johnson à Philadelphie. La date d'achèvement de ces deux tableaux montre encore plus sûrement que Maes est leur auteur.

En quelques années la méthode de l'artiste change tellement, qu'il est





REMBRANDT
La tête du Christ
(app. à S. A. I. le Grand-duc Constantin)



NICOLAS MAES
Titus, le fils de Rembrandt
(app. à la comtesse W. Sologoube).

difficile de croire que ce nouveau poseur maniéré, qui pare ses modèles de costumes élégants et pompeux, est le même homme. Les femmes modestes, occupées à coudre, les vieilles au dos voûté, toute la Hollande ingénue ont cédé leur place à un maniérisme élégant et à une beauté théâtrale. Mais le tempérament fruste de Maes perce à travers ces compositions, qui, en regard des œuvres contemporaines des maîtres français, frappent par la candeur du réalisme. A cette époque, vers les années 70, on doit rapporter un petit *portrait d'homme* (N° 356), appartenant à N. A. Markovitsch, et l'exquis *Ganymède* (N° 326) signé et daté de 1678. Sa robe rouge avec une écharpe jaune éclatant sur un sombre ciel d'orage et les yeux au regard aigu et perçant, trop sérieux pour un enfant, donnent au tableau une orgueilleuse et tragique sublimité.

Un autre élève de Rembrandt, Ferdinand Bol (1616-1680), qui se caractérise d'une manière parfaite par ses douze tableaux de l'Ermitage, est représenté à l'Exposition par un seul ouvrage authentique *Joseph et la femme de Putiphar* (N° 459), très original par l'extraordinaire composition du sujet et par la couleur belle, métallique et froide.

Abraham et les trois anges, d'Eeckhout (1621-1674) (N° 349), signé et daté de 1656, est beaucoup plus authentique, mais en même temps une œuvre beaucoup moins agréable, un peu bariolée de couleur.

Deux tableaux de Benjamin Cuyp, peintre souvent rencontré (1612-1652) et qui subissait fort l'influence de Rembrandt vers 1634-1640, sont très caractéristiques pour ce maître.

La Résurrection de Lazare (N° 353), d'époque antérieure, exécutée d'après un dessin de Rembrandt, conservé au Musée de Rotterdam, est fantastique par ses reflets de lumière sur les visages d'une pâleur cadavérique ; tous ils semblent des morts venant d'être ressuscités. Les types de Cuyp sont très caractéristiques avec de longs nez pointus et des yeux sinistres, comme si c'étaient des agrandissements de personnages en miniature de van Goyen. *Le Camp de Cavalerie* (N° 366) de Cuyp, qui se rapporte à une période postérieure, est beaucoup plus joli par son ton jaunâtre et la technique serrée du maître.

La section des portraits hollandais de tendance nationale est complétée par un exquis et très rare *portrait d'homme* de Stom (1649) (N° 397), le seul

portrait connu de femme, fait par le graveur Langnouwer (1640) (N° 392) et un bon portrait de Hendrick van der Vliet, de la collection de la comtesse E. W. Chouvaloff.

Dans la même sphère des élèves de Rembrandt se trouve Daniel Schulz (1686), l'auteur de la meilleure peinture peut-être de l'Exposition, *Un Seigneur avec sa suite* (N° 243). Ce portrait est une des meilleures créations du monde dans l'histoire du portrait. « Daniel Schulz fé 1654 », telle est la signature du peintre. Mais qui a-t-il représenté ? Quels sont ces personnages énigmatiques, bizarres ? Un gros seigneur louche de type mongol, vêtu d'un riche costume polonais, des petits serviteurs — aussi mongols — les fils du seigneur aussi énigmatiques; le jeune fauconnier seul, de figure européenne et vêtu d'un costume hollandais, est étranger par son habillement et par ses traits à toute la famille mongole. Daniel Schulz est un peintre polono-allemand et Rembrandt n'aurait pu l'influencer qu'indirectement. D'après son biographe, Schulz habitait et travaillait à Dantzig, Paris et Breslau. Ses tableaux, peu nombreux, se rencontrent au Musée du grand-duc de Schwerin, au Musée de Stockholm et à l'hôtel de ville de Breslau. Daniel Schulz peignit plusieurs fois Jean-Casimir et quelques membres de la famille Radziwill. Il est possible que le présent portrait représente un seigneur polonais, ce qu'indiquent les costumes des personnages.

Mais revenons aux portraits des maîtres hollandais. La peinture de Sustermans (1597-1681) se distingue fort des procédés techniques des peintres flamands de la tendance nationale, ses contemporains, et dénote une grande influence de l'Italie. Son grand tableau *Le Jugement de Salomon* (N° 253), qu'on attribua longtemps à Cr. Allori, est curieux surtout. Sustermans l'a imité sans aucun doute. Néanmoins la manière de mettre les couleurs, de les combiner, les ombres noires et épaisses, et surtout la caractéristique des figures permettent d'une manière précise d'attribuer le tableau à Sustermans. La figure de la femme du premier plan, avec ses yeux noirs un peu écarquillés aux paupières immobiles et enflées et avec une grande bouche sensuelle est surtout typique. C'est un modèle connu qui a posé comme madone pour « la Sainte Famille » de la Galerie Pitti et pour la « Sainte Marguerite » des Offices. On y retrouve la même expression du visage et le même mouvement de bras. Est de même caractéristique, le petit garçon,





Nicolas Maes

Le Christ outragé

app à la comtesse Moussine-Pouchkine).



Nicolas Maes
Ganymède
app à S. A. I. le duc G. de Leuchtenberg.



Stom
Portrait d'un inconnu
(app. au baron P. Korff).

Stom. fe, 1649

qui reste debout à côté d'une femme et qu'on rencontre toujours sur les tableaux de Sustermans. *L'Homme* (N° 394) et le *Portrait de dame avec enfant* (N° 396) sont aussi des œuvres authentiques du maître et de parfaits exemples de sa peinture.

Parmi les portraits des Hollandais italianisants il y a un très joli *portrait* de femme de E. van der Neer (N° 318), deux petits portraits de premier ordre (1682), signés par van der Werff (Nos 320 et 323), un garçon et un homme dus au pinceau de Constantin Netscher (Nos 315 et 320). Ces tableaux portent la caractéristique d'hommes d'une nouvelle époque, de goûts nouveaux ; ils sont fins et conventionnels, parés et élégants et non plus simples et naïfs comme autrefois.

On n'y trouve plus cette intellectualité bornée, ni ces recherches étroitement nationales — ce qui constituait la force et la faiblesse de la vieille Hollande. Avec cet internationalisme apparut l'absence de dogmes, qui prédisait le splendide épanouissement du XVIIIe siècle, beau comme le parfum d'une fleur qui se fane. A côté des cavaliers galants et des causeurs mondains, comme Van der Werff et Netscher, les vieux maîtres de la Flandre et de la Hollande, les peintres de genre, paraissent être des vieilles femmes qui s'occupent de potins dans ce milieu de petits maîtres parés. Si leur manière de penser et de sentir n'est pas toujours uniforme, elle est souvent identique; toujours elle est limitée, soumise au rayon d'influence d'un des grands maîtres de l'époque. Mais après une observation plus attentive, on voit que tous ces gens, qui forment une grande fourmilière, sont créés un chacun d'une manière différente et leur vie et leurs sentiments propres apparaissent dans leur diversité.

Une partie d'entre eux aime mieux les romans et les nouvelles que la peinture, préfère une anecdote piquante à une jolie tache de couleur. Il leur semble bien curieux et intéressant que deux ivrognes se soient querellés dans un estaminet et qu'une fille ivre tâche de les séparer, ou bien qu'un fumeur puisse rester des heures à table et fumer l'une pipe après l'autre. Le peuple les intéresse plus que le beau monde, de simples et grossiers appétits plus que des rêveries raffinées. C'est sous cette sûreté d'opinion et de goûts sincères et sans prétention, que se cache une énorme force morale et c'est en cela que consiste tout le charme intellectuel des peintres de genre hollandais; tous sont de très bons peintres. Les amateurs d'anecdotes et de récits comiques n'oublient jamais que celui-là seul doit raconter qui sait bien le

faire et que le peintre doit connaître d'abord la technique de son métier. Cette loyauté jointe à un profond amour et l'estime de la vie douent la peinture hollandaise du XVIIe siècle d'une force persuasive invincible et de l'éclat de la vérité.

Adrien van Ostade (1618-1685), très spirituellement surnommé par quelqu'un « le Raphaël des cabarets », est un des plus typiques représentants des peintres-conteurs ; et ses trois tableaux, qui se trouvaient à l'Exposition, sont des manifestations caractéristiques de son talent. Deux surtout sont bons, *Un Cabaret* et *Une Rixe* (N° 347), qui se rapportent à la première période de sa carrière artistique, exécutés avant 1640 dans ces tons brillants d'un jaune métallique, comme « Une rixe » et « Une scène de la vie des paysans » à l'Ermitage. Plus petite, moins authentique, (N° 347) est une œuvre postérieure, datée de 1642, dont le pendant n'est pas à l'Exposition. Ici on aperçoit déjà une forte influence de Rembrandt dans la manière de la technique picturale, dans le clair-obscur, et dans les tons bruns-roux.

Un Fumeur, de A. Brouwer (1606-1638), attribué dans le catalogue (N° 382) à son école, est peut-être exécuté par le maître lui-même, mais il est bien abîmé par un restaurateur inhabile.

Un autre contemporain de Brouwer, un Flamand, le jeune David Teniers (1610-1690), n'est représenté contre toute attente que par un seul tableau authentique. Dans toutes les collections, examinées avant l'Exposition, il n'y avait pas, par hasard, d'œuvres de ce fécond artiste, et celles qu'on a trouvées consistaient pour la plupart en de ces exemplaires d'ordre secondaire, qui sortaient par douzaine de son atelier. *Le Concert des singes*, appartenant à W. J. Miatleff, ne paraissait pas d'une importance suffisante pour représenter Teniers. Trois petits tableaux de la collection de J. J. Poplawski sont d'indubitables imitations du XVIIIe siècle, et le nombre restreint de tableaux mis à la disposition de l'Exposition par la belle collection de J. P. Balascheff, n'a pas permis d'exposer une jolie petite toile lui appartenant. Quand même, *Le petit Berger*, de la galerie du prince Yousoupoff, qui est le « pendant » de « La petite Bergère » non exposée, peut être compté parmi les ouvrages authentiques de Teniers, malgré l'originalité du sujet et une originale idée du peintre. Les procédés techniques de la peinture, la figure du paysan au deuxième plan, le paysage caractéristique pour Teniers — le vert mêlé au jaune et au rouge-brun — tout cela prouve que c'est bien lui qui est l'auteur du *Petit Berger* (N° 343). Une signature falsifiée mise sur une autre anté-



HENDRICK VAN DER VLIET
Portrait d'homme
(app. à la comtesse Schouwaloff).



DANIEL SCHULZ
Seigneur polonais avec sa famille et sa suite
(Grand Palais de Tsarskoe Selo).



J. Sustermans
Portrait de dame avec enfant
(app. au comte Reutern, baron Nolken).



ADRIEN VAN OSTADE
Une rixe
(app. à Mr J. Balacheff).

rieure, ne dérange pas cette déduction. Sur le même rang que le « Berger » il faut mettre *Un petit Capucin* (N° 305), appartenant à M. F. Ratkoff-Rojnoff. Le paysage du fond est peint sans aucun doute par Van Uden, dont le pinceau est si caractéristique. Cette constatation nous engage indirectement à supposer, qu'en constant collaborateur de Van Uden, Teniers aurait pu peindre la figure du petit capucin. Cette séduisante hypothèse ne s'appuie, par malheur, que sur peu d'autres preuves, bien qu'il faille chercher l'auteur du tableau parmi les plus proches collaborateurs du maître. *Un chasseur avec son chien* (N° 307), pourvu d'un faux monogramme de Teniers, n'a rien de commun avec lui, mais il est très caractéristique de la manière de Jean Wildens (1586-1683), l'élève de Rubens. En effet, le type du chasseur, le chien, et toute la technique de la peinture rappellent beaucoup les autres œuvres de Wildens, surtout son tableau « Un Chasseur en hiver » de la Galerie de Dresde.

Plusieurs ouvrages moins considérables complètent la liste de peintres-conteurs hollandais et flamands. Tels sont : *Un Bambocheur*, de Rombouts (N° 433), *Une Taverne* (N° 35), de Heemskerck aîné (1610-1680), *Une Auberge*, de M. Stoop (N° 386) et une assez mauvaise imitation de Jan Steen (N° 383), signée de Kyckenburg, qui est un artiste tout à fait inconnu.

Un groupe, complètement à part, est formé de chercheurs de problèmes purement picturaux; ils ne s'intéressent guère au côté narratif de leurs créations. Tel est Abraham Bloemaert (1564-1651), un artiste, pour qui le charme pittoresque du tableau semble avoir dû primer. Avec un goût étonnant et une maîtrise purement hollandaise, il sut combiner les taches vertes du feuillage avec des silhouettes d'animaux et d'hommes, et il modela largement une verdure vivace, des étoffes et des corps. Appartenant au prince W. N. Argoutinski-Dolgoroukoff, un joli petit tableau *les Bergers*, gravé par Matham, est une œuvre authentique signée par Bloemaert. Moins authentique, *Adam et Eve* (N° 376), est de loin d'une surprenante beauté, purement moderne, rappelant par son caractère certaines compositions romantiques de Hans von Mares. Pourtant, à

un examen plus attentif, ce tableau perd beaucoup. Sa peinture est débile, fanée, incertaine; les couleurs sont ternes et le dessin hésitant. Il est peu probable qu'un peintre de la qualité de Bloemaert ait pu exécuter un aussi mauvais dessin et surtout une aussi mauvaise peinture. Contre l'attribution à Bloemaert il y a d'autres objections. De son *Adam et Eve* de la même composition, il existe une gravure de J. Saenredam, qui, tout en s'identifiant avec le tableau de l'Exposition, s'en différencie par des détails, qui manquent sur le dit tableau (1). Ainsi, sur la gravure, les arbres sont traités plus minutieusement et sur le fond du ciel on y voit une volée d'oiseaux. Enfin, — et c'est la principale objection contre l'attribution à Bloemaert, — la gravure se voit dans le même sens que le tableau, et non renversée, comme le faisaient d'habitude les anciens graveurs. En conséquence il est plus que probable que l'*Adam et Eve* de l'Exposition n'est qu'une vieille copie, faite au XVIIe siècle d'après la gravure.

A un autre peintre par excellence, au Flamand Rubens (1577-1640), on attribue à l'Exposition plusieurs tableaux, mais l'authenticité de la plupart est douteuse. Toute une école, organisée par lui-même dans son atelier, ayant exécuté une innombrable quantité d'œuvres superbes, la présence des types et l'emploi des moyens techniques du maître sont insuffisants à lui faire attribuer personnellement le tableau. Ainsi des quatre œuvres de l'Exposition une seule peut compter comme ouvrage authentique de Rubens. Je parle de l'esquisse *Mise au tombeau* (N° 376), de la collection du Grand duc Constantin, et je ne puis pas admettre que cette esquisse soit une copie ou une imitation. Il faut seulement prendre en considération que c'est un ouvrage de jeunesse du maître, 1613-14; une esquisse d'après le grand tableau du Musée d'Anvers et sa réplique plus petite de la Galerie de Vienne. Un froid ton gris et un travail trop minutieux des accessoires se rencontrent dans les premières œuvres de Rubens. Il faut se rappeler « Persée et Andromède » de l'Ermitage, beaucoup plus joli, mais analogue quant à la manière de peindre. En revanche les deux esquisses du palais de Gatchina perdent beaucoup après un examen approfondi et il est difficile de les compter parmi les travaux du maître lui-même. Un énorme tableau *Méléagre et Atalante* (N° 432), peint sur carton, — évidemment pour une tapisserie, — est aussi une œuvre de l'école et il

(1) Il existe toute une série de gravures semblables, d'après les tableaux de Bloemaert, sur le thème du péché originel. Un des tableaux, « L'Expulsion du Paradis », se trouve dans la collection de V. A. Schtschavinski, à Saint-Pétersbourg.



P. P. Rubens

Mise au tombeau (esquisse)

app. à S. A. I. le Grand-duc Constantin.



J. Siberechts
La basse-cour
(app. à Mr N. Ermakoff).



JACQUES JORDAENS
La Fuite en Egypte
(app. à la comtesse E. Schouwaloff).



Pieter de Hooch
La dame et la servante
(app. à la princesse Youssoupoff).

P D hooch

n'y a que les chiens et le sanglier qui soient peints probablement par Snyders et la figure d'Atalante par Rubens, car elle est exécutée d'une main autrement large, habile et libre. Rubens revint plus d'une fois à ce sujet, ce qu'on voit par un superbe tableau du Musée de Bruxelles et par une petite esquisse du Musée de Gand, très proches de la composition, dont il s'agit. Il est dommage que ledit tableau soit très négligé et reste relégué au Palais Anglais à Peterhof, dans les appartements occupés par les chantres.

En parlant de Snyders, il faut mentionner quelques natures mortes et les portraits d'animaux, qui se trouvaient à l'Exposition. Ils sont peu nombreux, car en principe, à raison du peu d'étendue des locaux, on décida de n'accepter que le moins possible de tableaux de ce type. Ne parlant pas du splendide Savery (N° 435) et de l'intéressant tableau *Le Paradis* (N° 467) au monogramme inconnu, se rapportant plutôt au paysage, il faut noter un merveilleux *Chien rognant un os* (N° 438), fait par P. de Vos (de la collection de Weiner), *La basse-cour* (N° 436) de Hondecoeter (1636-1695), et un tableau très rare de F. Angel, *Le garde-manger* (N° 443), signé et daté 1655. Je dirai à ce propos, qu'une des deux petites « cuisines » à l'Ermitage, attribuée à Egbert van der Poel, est probablement peinte aussi par Angel, ce qui n'est pas démenti par les lettres monogrammes qui s'y trouvent.

Enfin, le meilleur parmi les tableaux de ce genre, une bien rare *Basse-cour* (N° 340) de Jan Siberechts (1627-1703). Il est d'une surprenante beauté par la gamme foncée des couleurs, par l'austérité du ton et la douceur du crépuscule. Les types des ouvrières, fortes et larges, comme celles de Meunier, les légumes et le paysage du fond, tout y est très caractéristique du genre de Siberechts. A côté de cette œuvre un autre tableau, prêté pour l'Exposition mais non exposé, *Le Gué*, appartenant à J. J. Poplawsky, apparaît indubitalement une copie : il est peint d'une manière dure, ses ombres sont tranchantes et noires.

Pour en finir avec la section des plus proches continuateurs de Rubens, il faut revenir vers les tableaux de Jacques Jordaens (1593-1676). Il est plus que probable que le tableau a été peint d'après le dessin d'un de ses proches élèves. Une peinture merveilleuse, sombre et romantique, encore complètement dans les tons de Rubens, *La fuite en Egypte* (N° 300), de la collection du comte E. W. Chouvaloff, est non seulement une des merveilleuses toiles de

l'Exposition, mais une des plus belles créations du maître. C'est peint largement, avec beaucoup de hardiesse et de liberté, dans des tons riches et mystérieux. Au contraire, le *Portrait de Snyders* est fait dans un ton roussâtre, aux couleurs livides, aux contours précis d'ombres rouges. On attribue à Jordaens *la Pastorale* (N° 312), mais il est difficile d'y croire, tellement la peinture de ce beau tableau diffère de la technique de Jordaens. Max Rooses, dans son étude sur Jordaens, mentionne *la Pastorale* comme figurant, dès 1775, dans différentes liquidations, mais lui-même n'a pas vu le tableau et pour ce motif son opinion ne doit pas être prise en considération.

Parmi les continuateurs de Rubens on peut constituer en groupe à part les poètes d'une beauté intime, de combinaisons de couleurs, d'objets de la nature, d'étoffes. Ce ne sont pas des maîtres brillants, brossant d'un large pinceau de grandes toiles, ou des artistes décorateurs de théâtre, pleins de bravoure, comme Rubens : ce sont d'humbles rêveurs chantant au moyen de la ligne et de la couleur l'intime beauté de la vie et des hommes. Ils ne s'inquiètent pas de savoir comment sont les hommes qu'ils peignent, ni ce qu'ils font, ni ce qu'ils pensent, ni de quoi ils vivent. Une pensée géniale, des conceptions élevées ne leur semblent rien en comparaison de la naïve réalité de tous les jours. Un verre de limonade ou un morceau de soie, chatoyant au soleil, leur semblent supérieurs et renferment pour eux la divinité de l'univers. C'est cette ivresse devant chaque petit rien de vie — et ces riens c'est toute la vie — qui recèle la vitalité des écoles artistiques de la Hollande.

A l'Exposition, parmi plusieurs beaux tableaux de cette tendance, *La Dame et la Servante* (N° 276) et *L'enfant malade* (N° 372), de Pieter de Hoogh (1629-1681), appartiennent aux meilleures œuvres de l'incomparable maître. La première d'entre elles surtout, d'une période antérieure, est de l'époque de l'épanouissement de son talent. Le lumineux crépuscule qui enveloppe la chambre, la servante, la maîtresse, la cage métallique au plafond et toute l'intimité de ce bel intérieur si vivant, se fond dans la mélancolique harmonie des accords d'une musique éloignée. Les simples moyens, par lesquels l'artiste atteint une profonde impression, agissent avec une force persuasive et invincible. Chose étrange, c'est au même type de peinture qu'on peut rapporter un intime et magnifique portrait de garçon (N° 364), d'un maître inconnu, de la collection de B. J. Khanenko. Quel est l'auteur du tableau ? je l'ignore, mais son âme s'apparente à celle des plus grands maîtres de la Hollande. Il comprend, il aime les hommes et leurs visages avec cette tendre



Pieter de Hooch
L'enfant malade



GÉRARD DOW
La femme au perroquet
(app. au comte N. Gagarine).



École hollandaise du XVIIe siècle

Un garçon

(app. à M^r et Mme Khanenko, Kiew).

pénétration et cette réserve, qu'on peut seulement trouver chez ceux qui savent, jusqu'à la douleur, saisir la vie dans toutes ses manifestations.

Avec la même franche maitrise et une grande connaissance des couleurs est exécuté *Le Guitariste* (N° 241), appartenant au palais de Gatchina, et Dieu sait pourquoi ! attribué à Terburg. Aux peintres de l'art pour l'art, ne se souciant d'aucune idée, se rapporte Gérard Dou (1615-1675), l'auteur d'un charmant petit tableau *La Femme au Perroquet* (N° 319) et son élève Pieter Van Slingeland (1640-1691), représenté par *Les Savants*, peints avec une grande finesse. D'une période postérieure, mais s'inspirant des mêmes principes, est *Le Marchand de poissons* (N° 324) de Moni (1698-1771), un de trois tableaux signés, appartenant à A. W. Bezrodny. Il faut reconnaître sans hésitation, comme œuvre de Duck, *Une gaie Compagnie*, appartenant à P. V. Ochotschinski. Le rendu des étoffes et des figures, les types des gens et leurs mouvements un peu raides, leur tenue un peu drôle, tout cela caractérise parfaitement ce peintre. Plus faible comme peinture, bien que tout à fait authentique est *Un petit Banquet* (N° 310) de Palamedes (1601-1673). Ces tableaux reflètent l'évolution des goûts de la société hollandaise. Les rixes au cabaret, les banquets rustiques populaires et la vie modeste des pauvres gens commencent à ennuyer par leur vulgarité; le goût s'oriente vers une beauté extérieure, vers des costumes parés et vers les jeux bien corrects du beau monde. Gérard de Lairesse (1641-1711) publie un livre où il blâme Hals de chercher l'idéal chez les marchands de poissons et de pommes.

L'influence du Roi-Soleil se fait sentir sur toute l'Europe, la Hollande y compris. *L'allégorie du Mariage* (N° 273), — une œuvre signée de Lairesse — est un exemple bien caractéristique de ces nouvelles recherches d'hommes dont le goût s'est trouvé modifié tout à coup. La miraculeuse métamorphose qui transforma Maes, paraît un conte de fée, que tout le monde veut vivre, mais tout de même une naïveté simple persiste toujours chez les Hollandais, même lorsqu'ils veulent s'habiller comme les Français et les imiter en tout. Cornelis Troost (1697-1750), un demi siècle après Lairesse, a toujours conservé les traits des goûts et des habitudes nationales. Comme le Hollandais Gogart, il décrit la vie qui l'entoure, et qui a si fort changé. Troost est un maître, merveilleux par le dessin et la couleur, et ses créations restent purement nationales; elles montrent une nuance bien délicate, mais précise d'une nouvelle et originale compréhension de l'homme. Tous ses types aux figures

larges, aux têtes carrées, aux yeux gais et aux mines luisantes et aimables de gourmands, sont tous trop carrés d'épaules et trop gauches dans les costumes qu'ils portent. Trois tableaux de Troost — un à l'huile et deux pastels — représentent d'une manière parfaite son talent et son temps. *Un portrait de famille* (N° 449) inachevé, de la collection de J. S. Ostroukhoff, de Moscou, est joli surtout ; il est remarquable par son dessin expressif et moqueur et par la délicate harmonie de l'ensemble.

C. Troost

C'est ainsi que s'est accomplie l'évolution de la simple Hollande, du pays des bonnes ménagères, des perroquets en cage, des rixes dans les cabarets et des salons où des dames lisent des lettres ou de la musique. C'est ainsi que s'éteignit la vie intime, l'amour du ménage dans un intérieur confortable, modeste, d'après son goût. Une mascarade gaie, bigarrée et malicieuse a renversé pour toujours la conception de la bourgeoisie.



Gérard de Lairesse
Allégorie d'un mariage
(app. à Mr I. Murehead).



Cornelis Troost
Portrait de famille
(app. à Mr J. Ostrooukhoff, Moscou).

LES PAYSAGISTES NEERLANDAIS

PAR

A. TROUBNIKOFF

ATTACHÉ AU
MUSÉE IMPÉRIAL DE L'ERMITAGE



ECOLE NÉERLANDAISE DU XVIIe SIÈCLE

Scène de patinage

(app. à Mr Masloff).

Pétersbourg est riche en tableaux hollandais. L'Ermitage, les palais, les collections particulières mettent à même d'étudier de la façon la plus minutieuse et la plus détaillée la peinture hollandaise.

Pour créer une Russie nouvelle, Pierre le Grand vint demander des leçons à l'Europe. En travaillant dans les chantiers d'Amsterdam, le Tsar s'éprit de la Hollande qui resta son pays de prédilection. Il lui emprunta sa civilisation, son art, jusqu'à son aspect. C'est ainsi que, construisant Pétersbourg, il la voulut ville hollandaise. Des canaux, reliant les artères de la Neva, furent spécialement creusés pour donner à la nouvelle capitale une ressemblance avec Amsterdam. Il est évident que, vu le goût particulier de l'empereur, la mode en tout était « à la hollandaise ». La Cour, les nobles, les riches voulaient pour leurs nouveaux palais et maisons de lourds meubles en chêne, des lustres en cuivre, familiers aux intérieurs de Dou, des faïences de Delft, des toiles de Ruysdael. Sous Pierre I et ses successeurs immédiats, ce ne fut en Russie qu'importation de tableaux hollandais.

Nous avons en vue l'étude des paysages néerlandais qui figuraient à l'Exposition des « Starye Gody ».

Les paysagistes fantastiques et conventionnels d'avant la séparation des écoles étaient représentés par deux œuvres; une de Henri Blès, l'autre de Jakob Grimmer.

Dans le tableau de Henri Blès *Le Sacrifice d'Abraham*, le petit sujet religieux qui l'occupe ne joue qu'un rôle secondaire. Le charme est dans le paysage boisé, dans le large panorama de rochers et de montagnes aux contours fantastiques, dans le décor bleu de l'arrière plan, où apparaissent des villes et des châteaux féeriques. Dans la collection du comte Golenischeff Koutousoff, dont il fait partie, il passait pour un Patenier; comme œuvre de ce dernier il fut décrit dans *Les Trésors d'art de Russie* (N° 9-12, année 1903). Dans son *Catalogue de la collection Séménov à Saint-Pétersbourg* (p. 262),

M. Séménov, l'érudit collectionneur de tableaux néerlandais, émit l'opinion que la peinture en question devait être de Blès et non de son maître Patenier. Elle présente, en effet, par sa facture, un spécimen typique de ces œuvres, que la critique moderne, triant le groupe des pseudo-Blès, attribue au vieux maître mosan.

Le *Paysage* de Jakob Grimmer représente une maison de campagne avec ses dépendances, entourée d'un verger, d'un potager et d'un jardinet, bordés de haies. Le tout animé de petites figurines : jardiniers émondant des arbres, ratissant la terre, plantant des fleurs et des légumes, paysans revenant des travaux champêtres. Ce petit tableau rustique apparaît comme un fragment d'une œuvre du même peintre, conservée au Musée d'Anvers, (Catalogue N° 671). Cette dernière est une vue du Kiel et il est évident que le tableau de l'Exposition, appartenant au baron N. Wrangell, reproduit également les environs d'Anvers.

Parmi les paysages de l'époque de transition, il faut citer une grande composition décorative de Jodocus Momper : *L'Aventure de chasse de l'archiduc Maximilien d'Autriche dans les Alpes tyroliennes* (appartenant à M. Garcia-Mansilla) — réplique du tableau du même peintre au musée d'Anvers (Cat. N° 57) — et trois *Hivers* d'un peintre anonyme fort intéressant. Il ne nous est jamais arrivé de rencontrer dans aucun musée de Belgique ni de Hollande des tableaux qui pourraient, par leur facture, être rapprochés des « Hivers » de l'Exposition. Quelques peintures de Jodocus Momper, notamment celle qu'on lui attribue au musée d'Orléans, voilà ce qui offre encore le plus de points de contact avec les paysages mentionnés. Ces trois œuvres, provenant de deux collections différentes (celle de M. Masloff et celle de M. Schavinsky), sont de la main d'un artiste élevé dans les principes décoratifs de la vieille école. L'origine flamande du peintre se trahit par les sites des paysages qui paraissent être pris en Flandre. Les trois « Hivers » dénoncent la première moitié du XVIIe siècle; les figurines qui les animent annoncent déjà Teniers. La manière de traiter les arbres est très personnelle chez le maître en question. Les arbres énormes que nous remarquons sur ses tableaux forment un foullis ébouriffé de branches qui se découpent noires sur le ciel ou se tordent blanches de givre et de neige, comme de magiques dentelles. Le premier de ces tableaux montre une cabane dans une forêt avec des bûcherons en train de travailler; le second, un château à pignons entre des arbres dégarnis par l'hiver, dans une campagne couverte de neige; le



ROELAND SAVERY
Paysage tyrolien
(app. au baron N. Wolff).



Ecole de van Goyen (J. Schoeff ?)

La grand' route

Palais de Gatchina.

troisième, une scène de patinage (l'arbre typique avec ses ramures noires se voit à gauche).

De Roeland Savery, qui faisait de la décoration en cette Hollande qui connaissait déjà le paysage vrai et intime de van Goyen, deux œuvres figuraient à l'Exposition. Un *Paradis terrestre* (appartenant à M. Troubnikoff) avec foule d'animaux et d'oiseaux, composition très caractéristique du maître (signée et datée), provenant de la vente faite par l'Empereur Nicolas I en 1851 des tableaux qu'il estima, souvent à tort, superflus à la collection de l'Ermitage, et un *Paysage tyrolien*. Ce dernier (appartenant au baron N. Wolf), œuvre de jeunesse, que Savery peignit après son retour de la Cour de Rodolphe II (daté 1614), est une réminiscence de ses voyages au Tyrol. Avec ses arbres minutieusement dessinés, au feuillage d'émeraude finement ciselé, avec ses arcades de roches, son lointain de saphir, cette délicieuse petite peinture rappelle Jean Breughel. Quelques voyageurs, des ânes s'abreuvant à une fontaine, animent le ravissant paysage, auquel les trois tons conventionnels de brun, de bleu, de vert ajoutent un charme fantastique.

Alexandre Kierincx, quoique vivant au XVIIe siècle à Utrecht ne devint jamais un vrai paysagiste national de l'école hollandaise. Un tableau de la collection Miakinine pouvait lui être attribué. Il présentait en effet cette facture sans vigueur et cette nature décolorée si habituelle à ce peintre. On rencontre dans la galerie de Dresde (N° 1146 du Catalogue) un paysage tout pareil à celui de l'Exposition : même coloris brun et presque le même site.

A ces peintures de transition il faut ajouter un *Patinage* représentant une fête auprès d'un château où de nombreuses figurines élégamment vêtues s'amusent à glisser sur la glace. Non signée, cette peinture doit être attribuée à Denis Alsloot, qui signait rarement ses œuvres. Le tableau d'Alsloot à la Pinacothèque de Munich (N° 678), ainsi que ses tableaux à Berlin et Madrid, traitent à peu près le même sujet.

Étudiant les paysagistes hollandais, nous les diviserons en : nationaux et italianisants; nous subdiviserons également les « nationaux » en deux groupes, le premier ayant à sa tête van Goyen, le second Jakob Ruysdael.

Le premier groupe, le groupe « prérembranesque », était représenté à l'Exposition des « Starye Gody » par des productions très intéressantes, dont deux, appartenant au Grand-duc Constantin Constantinovitch et provenant du palais de Pawlovsk, sont dues au pinceau de van Goyen. Ces œuvres sont

de deux époques différentes de la vie de l'artiste. L'une, caractéristique de la première période du maître, celle de Leyde, représente des grands arbres inclinés sur une route de campagne : le ciel est couvert de nuages, une échappée de soleil fait une tache jaune, un joli effet de lumière. L'eau qui apparaîtra dans tous les tableaux postérieurs de Van Goyen fait encore défaut dans celui-ci. Dans le second, l'eau occupe une place importante : sur une large rivière, quelques barques aux voiles déployées, une maison à pignon se reflétant dans l'eau, un large ciel de brume et de pluie. Ce paysage, signé d'un monogramme, presque monochrome, est de la dernière manière du peintre.

Nous citerons les œuvres des imitateurs et élèves de van Goyen, en nous arrêtant aux plus intéressantes.

C'est d'abord un *Hiver* (appartenant à M. N. Gérard) signé par Martin Frans Hulst. Ce gracieux petit tableau rond, avec ses spirituelles figurines, pleines de vie, représentant des patineurs, dû à un maître connu des seuls connaisseurs, était un vrai régal pour les amateurs de la peinture hollandaise, surtout pour ceux qui apprécient ce paysage intime, né en Hollande, titre de gloire pour l'art des Pays-Bas.

Une belle peinture (appartenant au baron N. Wrangell), une *Vue du Vyver à La Haye*, porte la signature de van Goyen. Il existe au Musée communal de La Haye une œuvre presque semblable, signée cette fois des initiales de Salomon Ruysdael. Néanmoins ces deux peintures présentent au premier chef les caractéristiques de Franz Momper. C'est d'ailleurs à ce maître que le catalogue du Musée communal de La Haye attribue son tableau. Nous retrouvons en effet dans l'un et l'autre ce brouillard de brume qui souvent enveloppe la Hollande, cette touche impressionniste si particulière à Momper.

Une très belle et grande peinture, provenant du palais de Gatchina où elle était considérée depuis un siècle comme l'œuvre de van Goyen, attirait principalement l'attention. On y voyait une grande route, bordée de chênes séculaires aux ramures puissantes. Signée d'une signature indéchiffrable, où l'on ne pourrait tout de même pas lire le nom de van Goyen, elle fut l'objet d'une vive curiosité. Nous pensons qu'il faut chercher son auteur parmi les plus proches imitateurs de la manière du maître, et l'attribution à J. Schoeff nous paraît admissible. Par sa facture, en effet, le tableau en question présente des ressemblances avec les rares œuvres de cet épigone de van



Aert van der Neer
Hiver
app. à Mme M. Danzas.

Goyen. Dans tous les cas le paysage du palais de Gatchina est une des plus belles, des plus décoratives et des plus intéressantes peintures de son époque.

Le poétique Salomon Ruysdael, le maître le plus charmant du groupe que nous analysons, dont la production est abondante à Saint-Pétersbourg, n'était malheureusement représenté que par une seule œuvre. C'est du palais de Pavlovsk qu'elle nous venait, faisant pendant à la *Route* de van Goyen que nous avons mentionnée plus haut. Avec ses tons délicats et argentés, Salomon Ruysdael nous retrace un bord de rivière. Le charme d'un jour de brume, le calme d'une eau silencieuse et profonde, la poésie des saules courbés sur l'onde, tous ces motifs chers au maître, se retrouvent dans ce délicieux tableautin.

Pour en finir avec le groupe « prérembranesque », ajoutons les quelques autres peintures de moindre importance de l'Exposition. C'est une tour au bord d'une rivière de W. Knyff, (appartenant à M. Okhotchinsky) composition se rapprochant beaucoup des mêmes sujets de van Goyen et, de la même collection, un petit paysage, un bord de rivière aussi, qui pourrait être une œuvre de jeunesse de Salomon Ruysdael; une jolie plage avec de gros poissons jetés sur le sable, agrementée de figures de pêcheurs, probablement de W. Kolen ; enfin quelques paysages des maîtres anonymes dans la manière de van Goyen.

Le second groupe des paysagistes nationaux de l'époque de l'apogée de l'école, était moins bien représenté à l'Exposition. Il y figurait néanmoins une œuvre de Jacob Ruysdael et deux de A. van der Neer.

Le paysage de Jacob Ruysdael (appartenant à M. Loviton), du type Everdingen, représente un site norvégien. C'est une cascade aux eaux grises se brisant en écume sur de grands rochers; les bords du torrent, d'un aspect sauvage, sont plantés de sapins se découpant sur un ciel nuageux. Ce sujet a souvent été traité par l'artiste et nous retrouvons dans beaucoup de musées et collections des paysages du même type.

De A. Van der Neer, de ce poète de lunes, de nuits et de villes endormies, c'étaient deux *Hivers,* deux *Journées.* Le premier (de la collection du comte Golénischeff Koutousoff), nous montrait en minuscule format un coin de Hollande : un canal pris par la glace, au loin un petit village avec son clocher, ses moulins, ses maisonnettes fumantes; le tout recouvert de neige. Il existe à Saint-Pétersbourg dans la riche collection Séménov un

autre paysage, du même maître, aussi de petite dimension, presque semblable comme sujet à celui que nous venons de décrire. Le second tableau (appartenant à Mme M. Danzas), attribué à l'artiste, est un des meilleurs paysages qui figurèrent à l'Exposition. Inondé d'une lumière limpide qui rend si bien la clarté d'un jour de gelée, une foule de monde s'y presse sur la glace, se livrant aux plaisirs et aux réjouissances de l'hiver. Ce beau tableau, de parfaite conservation, porte la date 1669; cette date paraît fausse, en considérant les costumes des personnages qui sont d'une époque antérieure.

A côté de ces trois peintures il faut mentionner encore un joli *Bord de rivière* (appartenant à M. J. Balacheff), d'un maître anonyme des années 60 du XVIIe siècle et un autre bord de rivière (appartenant à M. P. Okhotchinsky) de Hendrik Meyer.

A la tête des « italianisants », de ces Hollandais qui cherchèrent au-delà des Alpes leurs inspirations, nous trouvons Cornelis Poelenburg, auteur de ces paysages dits « arcadiens », dont une *Famille de satyres* (appartenant à Mme Scariatine) figurait à l'Exposition.

Pynacker et Jan Both — voici les deux grands peintres de la pléiade italianisante. Ils consacrèrent leur talent à immortaliser la beauté de la nature italienne et firent de tels chefs-d'œuvre de clarté et de lumière — c'est principalement dans les effets du soir qu'ils excellent — qu'il semble que l'histoire de l'art ne les ait pas encore appréciés à leur juste valeur et qu'ils méritent une attention plus grande et une étude spéciale. Deux œuvres leur étaient attribuées à l'exposition; le Pynacker appartenant à M. E. Braz, le Jan Both au baron N. Wrangell.

Le premier nous montrait un effet de soir; le ciel incendié par le couchant est peint avec une grande science et une profonde compréhension des beautés de la nature.

Le second, œuvre d'un effet non moins agréable, une vallée en Toscane, pleine de crépuscule, où les arbres couronnant les monticules se détachent en légères dentelles sur un ciel jaune aux nuages nacrés, paraît plutôt être de Pimont, l'élève de Both, dont la galerie de Bruxelles possède une jolie toile.

C'est également de la collection du baron N. Wrangell que nous venait le dernier paysage italianisant, un joli petit tableau de Jacques d'Arthois.

Nous passerons maintenant aux marinistes purs de l'école néerlandaise. Ceux-ci en général ne sont pas nombreux. L'Exposition possédait une œuvre



A. Ertveldt
Vaisseaux
(app. à Mr J. Balacheff).

d'un des plus anciens d'entre eux, — une tempête de A. Willaerts (appartenant à M. Chidlovsky). On retrouve dans ce tableau certains traits propres aux maîtres archaïques de la vieille école. Cette mer qu'il nous présente est un peu de fantaisie, avec ses vagues de forme et de coloris conventionnels, avec le monstre marin qui surgit des flots et non la mer des côtes de Hollande.

Toutes différentes sont les marines de P. Mulier et Bonaventure Peters. Il est vrai que toute une génération, et même plus, sépare Willaerts de ces derniers, en un siècle où l'art et les idées évoluaient avec une rapidité étonnante. C'est la vraie nature, la vraie mer du Nord, celle que côtoyait le peintre, celle qu'il avait devant les yeux, que nous trouvons dans les deux *Tempêtes* de P. Mulier (appartenant à M. Nikiforoff). On y voit le vent qui souffle rageusement, chassant des vagues grises et menaçantes, des nuages d'orage, courbant des légers bateaux de pêche aux voiles gonflées. La même observation de la nature se retrouve chez B. Peters. Le petit paysage de l'Exposition, également une tempête, était du type le plus fréquent chez ce maître et ne présentait pas grand intérêt.

L'œuvre capitale parmi les marines était sans contredit une grande peinture du flamand Ertveldt (appartenant à M. Balacheff). Il y a peu de marines qui pourraient aller de pair avec celle qui ornait l'Exposition. Comme les œuvres de Ertveldt sont rares, cette peinture présente un double intérêt. Ertveldt nous y montre de grands vaisseaux de guerre immobiles, se reflétant dans le miroir d'une eau tranquille. Une immense impression de calme se dégage du tableau et la limpidité de l'air, la transparence de l'eau, du ciel au lointain en font un véritable chef-d'œuvre.

Il faut ajouter aux paysagistes un groupe de peintres tels que : Adrian van de Velde, Potter, Cuyp qui, pour les distinguer des paysagistes purs, pourraient être nommés paysagistes animaliers, les animaux occupant une place considérable dans la composition de leurs tableaux.

Ce groupe ne fut représenté à l'Exposition que par une seule peinture, mais une peinture parfaite. C'était une œuvre de A. Cuyp. Ce paysage de ton argenté et de composition charmante, avec sa poétique ruine, reproduit presque identiquement le site que nous apercevons sur le tableau de Cuyp du Musée d'Amsterdam. Cette très belle œuvre signée, avant de passer dans la collection de M. Ochotshinsky dont elle est maintenant

l'un des principaux ornements, faisait partie de la célèbre collection du comte Bloudoff.

On considère généralement Isaac van Ostade comme un peintre de genre; il s'est néanmoins, durant sa courte existence, montré également habile paysagiste. Ce sont surtout ses « Hivers » qui sont remarquables; l'Ermitage impérial en possède un fort beau. La peinture exposée d'Isaac van Ostade nous présente un coin de village, animé de diverses figures de paysans et, au premier plan, d'un cavalier, monté sur un cheval blanc.

Pour en finir avec le XVII[e] siècle nous mentionnerons encore une peinture attribuée à Gillis Peters, *Le vieux Château,* œuvre romantique de sujet, intéressante par son coloris harmonieux et sa touche large.

Le XVIII[e] siècle fut un siècle de décadence pour l'Ecole hollandaise. Il y eut pourtant un groupe de gracieux paysagistes qui, sans avoir le talent de leurs prédécesseurs se montrèrent fidèles aux principes de van der Heyden et autres peintres de villes en se plaisant à représenter la vie hollandaise de leur époque.

Ten Kompe, dont l'Exposition possédait une œuvre, est un des meilleurs peintres de ce genre. En de jolis petits tableaux, où transparaît l'âme élégante et coquette du siècle, il nous montre des coins de villes aux maisonnettes rouges, des riantes villas des environs d'Amsterdam et de la Haye.



ALBERT CUYP
Paysage avec ruine
app. à Mr P. Okhotchinsky.

LA PEINTURE FRANÇAISE, ITALIENNE ET ANGLAISE AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

PAR

ALEXANDRE BENOIS



Fr. Solimena
Borée enlevant Orythie
app. à Mr Ch. Rauchfuss.



Domenico Feti
Apollon et Marsyas
app. à Mr Ostrooukhoff, Moscou.



N. Poussin
L'enlèvement de Proserpine
app. à Mr Alexandre Benois)



Claude Lorrain

Le soir

app. à Mme A. Tchitchagoff.

L'art des pays latins aux XVIIe et XVIIIe siècles était représenté à l'exposition sinon d'une façon systématique et complète, du moins par une belle série de tableaux caractéristiques et suggestifs. Mais il y aurait d'abord une lacune regrettable à indiquer : les soi-disant Bolonais y étaient presque absents. Sous ce nom collectif on entend habituellement les maîtres pompeux et froids de différentes écoles italiennes du XVIIe siècle, influencés tous, plus ou moins, par l'Académie de Bologne. En tout nous n'avions qu'un tableau, attribué à Maratti, « le bain de Diane » (1), une excellente réplique de l'exquis tableau de Solimena au Musée de Vienne « Orythie enlevée par Borée » (2) ; un tableau de Feti, exécuté avec une étonnante perfection, « Apollon et Marsyas » (3), et enfin deux tableaux représentant des combats plutôt fantastiques, qui font penser aux grandes batailles de Luca Giordano, ornant l'escalier de l'Escurial. Ces cinq tableaux ont tous les traits caractéristiques de leur époque : brio étonnant, art incomparable dans la disposition des masses et sûreté parfaite de l'effet décoratif. Mais malgré cela, de nos jours, ces tableaux, comme tous les tableaux italiens du XVIIe siècle, semblent quelque peu ennuyeux, car il leur manque ce qui nous paraît le plus important dans l'art : la sincérité de la vision, le côté intime et vécu. Cet art

---

(1) L'attribution de ce tableau à Carlo Maratti est fondée sur une gravure de Scorodoumof, éditée en 1781 chez Boydel à Londres et exécutée d'après un tableau de Maratti, qui se trouvait dans la collection de Richard Lloyd. Pourtant la gravure ne représente que cinq figures de nymphes et le paysage y occupe moins de place. M. Braz, propriétaire de notre joli tableau d'un rare esprit décoratif, voudrait l'attribuer au Dominiquin, se basant sur le fait qu'une des nymphes du premier plan à gauche est empruntée au célèbre tableau du maître de la galerie Borghèse et que l'ensemble de la composition ressemble à celui des paysages historiques du Dominiquin.

(2) Le sujet de ce tableau est parfois défini comme le « Temps enlevant la Vérité ». Le tableau de la galerie de Vienne a été gravé par Prenner une fois dans l'édition de 1735 de son Prodromus du Belvédère de Vienne, une autre fois séparément.

(3) Peint sur cuivre. Une copie de ce tableau, appartenant à M. Ostrooukhof, qu'on attribuait sans raison à Rubens, se trouve à l'Académie de Vienne.

est tout de science et de réflexion, de froideur et d'impassibilité. La forme, l'immense savoir faire de ces maîtres de la décadence seuls nous imposent.

La même époque qui a vu l'Italie blasée d'un art pompeux, encombrée par une tourbe cosmopolite, déchirée par des désaccords intestins, s'acheminant à grands pas vers sa chute, a vu la France entrant dans un âge d'or. Sa puissance politique allait en croissant et en même temps l'art s'y épanouissait dans une magnifique floraison. Et pourtant, de même que dans l'antique Gaule tout venait de Rome, l'art français au XVII[e] siècle se nourrissait de l'œuvre des maîtres italiens. Seulement les artistes français transformaient d'une manière très ingénieuse les formules composées de l'autre côté des Alpes et leurs donnaient un nouveau sens, une vie nouvelle, régénatrice. Poussin, qui est avec Fouquet et Ingres, le plus français des artistes français, a reçu toutes ses inspirations de l'Italie classique; mais il a su vivifier l'art morne des Bolonais et son œuvre est un rêve sublime du monde antique. Lebrun, qui a mis l'empreinte de son style sur tout l'art des cours européennes pour un siècle et demi, dérive des Carracci et des Cortona; mais il communiqua à ces emprunts une force et une ampleur grandiose. Et même les portraitistes de Versailles, Mignard, Rigaud et Largillières, sont de beaucoup redevables à leurs devanciers, les Maratti, les Feti et les Berrini; mais au savoir faire magistral de leurs prototypes, ils ajoutèrent une élégance vraiment royale, doublée d'une sincérité à toute épreuve et compréhensible chez des contemporains de Molière et de Labruyère.

Poussin, qui savait allier une poésie savoureuse à une érudition d'archéologue, ainsi qu'une conception très personnelle à un éclectisme très large, était représenté à l'Exposition par le seul tableau « l'Enlèvement de Proserpine ». La disposition des personnages dans un paysage d'une grande beauté sévère, de même qu'une certaine vivacité de coloris, nous permettent de ranger cette œuvre dans la première période de sa carrière. Les meilleurs parties du tableau sont le ciel et les bouquets d'arbres, dont le feuillage est tourmenté par le coup de vent produit par la folle course des chevaux infernaux. Le passage de ce fortissimo aux tons effacés et doux des feuillages automnals tranchant sur le fond bleu foncé de ciel, est amené avec une dégradation harmonieuse. La partie faible du tableau est le groupe des amies de Proserpine, lequel du reste a beaucoup souffert de la restauration. On rencontre d'ailleurs pareil défaut dans beaucoup de paysages du maître et







Ch. A. Coypel
La furie d'Achille
app. à Mr P. Dournowo.



A. Canale et G. B. Tiepolo
Un palais à la campagne
app. à M[r] E. Cavos.

même il semble que Poussin ait voulu dans ces cas comme indiquer qu'il attribuait plus d'importance au côté purement paysage (1).

De cette œuvre se rapproche une petite toile provenant du château de Tsarskoë Sielo « Enfant au bord d'un ruisseau », qu'on attribue dans les inventaires à l'école de Poussin. En comparant la technique des rochers, la chemise du garçonnet et même la figurine, plutôt manquée, d'un Triton au second plan, aux parties analogues des « Quatre Saisons » du Louvre, il est fort admissible que le tableau ait été exécuté par le maître lui-même et que nous avons là une étude de Poussin peinte d'après nature dans la campagne romaine; le petit Triton a dû être ajouté après.

Les trois tableaux de Claude Lorrain que nous avons eus à l'exposition ont une parenté très proche de l'art de Poussin. Deux de ces tableaux, deux chefs-d'œuvre « l'Enlèvement d'Europe » et « Le Combat sur le pont », signés tous les deux Claudio Romæ 1655, viennent de l'admirable collection Youssoupoff et ont été décrits en détail dans la revue « Les Trésors d'art en Russie ». (Vol. I, pl. 46, 58); nous n'avons donc pas besoin de nous y arrêter. En revanche le troisième tableau, « le Soir », est une trouvaille et mérite toute notre attention. La composition de cette œuvre nous rappelle une eau-forte originale du maître : « le Bouvier » (Robert Dumesnil, I, p. 13, N° 8), mais sur le tableau, au lieu du berger jouant de la flûte, nous voyons un couple de pasteurs conduisant leur troupeau. La signature « Claudio f. Roma » est placée sur le mur du temple à droite. La couleur et la peinture ont quelque chose de fade et de fatigué. Mais la noblesse de l'ensemble, la masse lourde des bouquets d'arbres et la douceur des lointains font oublier ces défauts.

Le Brun — ce peintre était absent à l'Exposition, mais les murs de

---

(1) Avant le rentoilement du tableau, il était collée au dos l'inscription suivante, découpée d'un catalogue de vente du XVIIIe siècle (maintenant conservée à part) : « NICOLAS POUSSIN. B. Un paysage historique. Il représente l'enlèvement de Proserpine par Pluton » (ici suit une description complète) : « Hauteur 2 pieds, 4 pouces; largeur 3 pieds, 2 pouces. Toile. » Ce qui nous intéresse davantage c'est le verso qui permet de constater que ce tableau provient d'une collection très importante. Il y est question d'un tableau de Raphaël (le commencement de la description est enlevé) : « Ce tableau (vient du) célèbre cabinet Crozat : il fut attribué dans le temps à Sébastien Delpiumbo, mais c'est par erreur du graveur ; il est parfaitement reconnu pour être de Raphaël. Peint sur toile. Hauteur 3 pieds, 4 pouces, 6 lignes, largeur 2 pieds (?), 9 pouces, 6 lignes, pris en dedans de la bordure. Sur toile. Il a été gravé par le célèbre Larmassin (sic). » Suit le nom de l'auteur d'un autre tableau : « Barthélemy Murillos ».

l'escalier d'entrée étaient ornés d'une tapisserie de dimensions colossales, tissée par Van der Hoecke d'après un des tableaux du maître, consacrée aux Batailles d'Alexandre. D'ailleurs le style héroïque et théâtral de Le Brun se retrouvait dans beaucoup d'œuvres d'autres artistes de cette époque. La mise en scène grandiloquente et boursouflée, propre à Le Brun, caractérise aussi un tout petit tableau délicieusement peint et représentant *Horatius Cocles*. On serait tenté d'attribuer ce tableau au célèbre graveur Jean Lepautre, si cette hypothèse n'était trop hardie, vu que nous ne connaissons pas de tableaux de Lepautre qui fut pourtant peintre. Le portrait de deux jeunes mariés appartenant à la noblesse des Pays-Bas, peint par le « Le Brun hollandais », Gérard de Lairesse, nous apparaît comme une parodie du style majestueux du grand régisseur en chef de Louis XIV, ce qui n'empêche pas d'ailleurs ce tableau d'avoir des mérites de peinture de premier ordre.

C'est comme un écho très adouci de l'éloquence pathétique de Le Brun que nous apparaît le tableau élégant de Charles Antoine Coypel « Achille furieux ». Ce tableau qui se rapproche de l'Andromède du Louvre appartient déjà à l'époque de Louis XV (il est signé : Charles Coypel 1737), mais son ensemble se ressouvient encore des formules de l'art baroque. Charles Coypel était un académicien convaincu et son art était assaisonné et arrangé suivant les règles les plus épurées; d'ailleurs toute l'Académie royale de peinture en France était dès sa genèse strictement liée à la vie de la Cour, elle était comme une personnification des goûts du « Roi-Soleil », de ce roi qui était lui-même une personnification des idéals « baroques », et ce point de départ a été fatal pour toute la première période de l'art officiel en France, qui continuait de vouloir paraître grand et noble, alors que toute la société et même la Cour du Bien-aimé suivaient des voies très différentes.

Bien d'autres cours en Europe se dirigeaient d'après celle de Versailles. Partout à côté d'un art intime réellement apparenté à l'esprit du siècle, il survivait un art tout de cérémonie et de pompe, offrant plutôt un intérêt spécial. Il n'y a que très peu parmi ces artistes officiels qui surent renouveler les formules d'un autre temps et même leur donner une splendeur et un éclat qui n'a pas été surpassé. Parmi ces exceptions, le XVIIIe siècle connût un magicien admirable, Tiepolo, qui traversa l'Europe comme Phœbus triomphant sur son char. Avec Tiepolo finit dans des rires tantôt sacrilèges, tantôt mystérieux, l'art savant et grave des Académies. Par la splendeur, par la recherche du solennel, par la composition architectonique, Tiepolo



DOM. TIEPOLO (?)
Esquisse pour un plafond
(app. à Mr Ch. de Wolff).



Piazzetta
Le berger et son chien
(app. à S. A. I. le Grand-duc Wladimir



R. TOURNIÈRES (?)
Portrait d'un danseur
(app. à Mr P. P. Weiner).



WATTEAU
La sainte Famille
(Palais de Gatchina).

appartient bien au style baroque. Mais le côté psychologique de son œuvre trahit une époque bien plus dégénérée, et pourtant enchanteresse et parfois sublime.

Guido Reni, Caracci, même Luca Giordano, Pozzo et Solimena avaient une foi, bizarre il est vrai, mais réelle en leurs dieux, en leurs héros, en leurs anges; ils croyaient aux symboles et aux allégories. C'était une religion tout à fait spécifique, incompréhensible pour nous, mais c'était une religion. L'art de Tiepolo manque absolument de toute trace de piété. Tout son art n'est qu'un jeu grandiose et charmant. Il joue avec les idées et les sentiments les plus élevés. Pour lui, l'Olympe des anciens et le Paradis des chrétiens ne sont que des lieux de délices, un royaume d'Armide où des êtres frivoles et s'ébattent en des fêtes infinies.

L'art de Tiepolo et de ses proches était représenté à l'Exposition d'une manière assez variée. Quel beau tableau que cette Sophonisbe agonisante dans des flots de soie et entourée de guerriers aux attitudes théâtrales; ce tableau est un admirable échantillon de cet art, s'efforçant à paraître grand, mais n'étant qu'aimable, qui survivait encore en Tiepolo et en ses pareils. Pourtant il n'appartient pas au « soleil de la Venise du XVIII[e] siècle », mais à un de ses magnifiques satellites, qui vraiment mériteraient d'être appréciés mieux qu'ils ne le sont. Peut-être à Diziani ou au brillant coloriste Pittoni.

Comme tableaux indiscutables de Tiepolo lui-même, ils figuraient à l'exposition un « Saint Roch », l'un des deux cents tableaux exécutés par Tiepolo pour la confrérie de ce saint, en remerciement pour son élection, et une charmante petite Madone, appartenant à la collection Youssoupoff et remarquable par son ton délicieusement cendré (1). D'un très grand intérêt pour les fervents de Tiepolo étaient trois immenses tableaux de perspectives d'Antonio Canale, agrémentés de personnages exécutés par Tiepolo. Ces tableaux proviennent tous les trois de la collection de l'architecte Albert Cavos et furent achetés par lui avec trois autres tableaux de sujets analogues (disparus sans laisser de traces) dans le palais Mocenigo à Padoue. Ces trois splendides fantaisies architectoniques représentent un château-fort, une

(1) On peut regretter l'absence d'autres œuvres authentiques du maître qui se trouvent en Russie : le plafond du Palais Chinois d'Oranienbaum, les immenses compositions de la galerie Yousoupoff ayant les mêmes sujets que ceux du Palazzo Labia et une esquisse de premier ordre, « La mort de Semèle, » de la même collection.

ville et un palais. Sur le premier tableau, Tiepolo a représenté des soldats en costumes fantastiques de lansquenets, occupés à jouer aux dés; dans l'autre, différents habitants de la ville, et enfin, dans le troisième — le plus beau — un bal improvisé sur la terrasse du palais. D'après les renseignements puisés dans les papiers de famille, Antonio Canale les aurait exécutés immédiatement après son retour de Rome et par conséquent, les personnages de Tiepolo appartiendraient à la première période de sa carrière.

Le fils de Tiepolo et son collaborateur habituel, Domenico, continua l'œuvre de son père avec un savoir faire presque égal. On ne peut le distinguer de Giovanni Battista que par le caractère plus inquiet, plus nerveux, presque convulsif de son dessin et par son coloris plus épais et plus vif. Domenico était représenté à l'Exposition par une petite Annonciation très colorée. On lui attribue également une charmante esquisse d'un plafond de forme ronde représentant « la gloire de Saint Thomas d'Aquin ». Plus caractéristiques que ces deux tableaux sont deux dessins, dont un représente, d'une manière très pathétique, la cessation miraculeuse d'un incendie dans un couvent de religieuses et l'autre une scène de carnaval : plusieurs polichinelles qui se moquent d'un cavalier en train de maîtriser son cheval bondissant.

Tiepolo subit fortement l'influence de Ricci et de Piazzetta, qui n'étaient que de quelques années plus âgés que leur célèbre confrère (Piazzetta lui enseigna pendant un certain temps la peinture). L'art élégant et habile, mais, pour ainsi dire décousu de Ricci, était représenté à l'Exposition par deux dessins : un groupe allégorique destiné à être reproduit en « grisaille » en imitation de sculpture, et un charmant dessin à la sépia représentant une « Allégorie de la bêtise humaine ». De Piazzetta nous avions un tableau d'une saveur de coloris rare : Jeune berger avec son chien, et en outre un dessin représentant une Tête de bergère.

L'art du portrait, si brillant au XVIIe siècle, ne figurait à l'Exposition que par des spécimens assez insignifiants et peu nombreux. Si nous ne comptons pas le grand tableau déjà mentionné de Gérard de Lairesse, deux portraits de van der Werff, un portrait d'Eglon van der Neer, un portrait d'enfant de Maes, un portrait d'homme de Tempel et le portrait de Charles II d'Espagne par Claudio Coello, (dont il a été question dans les notices spéciales consacrées à l'art hollandais et espagnol), il ne nous reste qu'à mentionner un portrait intéressant de l'école française représentant un « Joueur



WATTEAU
Scène de comédie italienne
Palais de Gatchina.



N. Lancret
Les troqueurs
Palais de Gatchina.



N. LANCRET
Amusements champêtres
app. à la princesse Youssoupoff.



Ch. J. Flipart
La promenade
app. à M[r] J. Poplavsky.

de tambourin », un portrait de Philippe d'Anjou (Philippe V d'Espagne — répétition de celui qui se trouve sur le portrait de la famille du Grand Dauphin, de P. Mignard, à Versailles) et enfin un portrait plein de simplicité et de force d'un docteur inconnu qui est attribué au Ghislandi. Très intéressant au point de vue du costume est le portrait d'une dame en robe rouge à la mode de 1660, qui appartient à la collection de M. Braz.

C'est du mot « rococo », frivole et dépourvu de sens, qu'on désigne habituellement l'art qui est né pendant la régence de Philippe d'Orléans et qui a duré, en passant par différentes étapes et s'étendant dans toute l'Europe, jusque vers les années 1760-1770. L'art de cette époque a comme trait commun une insouciante gaîté, tantôt sincère, tantôt artificielle. Ce n'est que dans la production des académiciens qu'on rencontre encore les traces d'une certaine gravité, tandis que tout « l'art vivant », l'œuvre des artistes vraiment inspirés, ne fait que sourire et minauder. Même Greuze, ce Diderot larmoyant de la peinture, ne quitte jamais une certaine nuance de coquetterie et de frivolité et ce sont surtout ces traits de frivolité qui permirent à son art bourgeois de pénétrer dans les salons des grands seigneurs et dans les petites maisons des fermiers généraux.

Presque tous les peintres français de l'époque « rococo » étaient représentés à l'Exposition par des œuvres remarquables.

Un des principaux ornements de l'Exposition fut la « Sainte Famille », de Watteau, qui a peint ce tableau pour l'abbé de Noirterre afin de le remercier d'une esquisse de Rubens, dont l'abbé lui avait fait cadeau (1). C'est en vain que nous aurions cherché une trace de dévotion dans ce tableau tout de fougue élégante et de grâce précieuse et qui semble avoir été enlevé en une seule séance. En comparant la Madone de Watteau avec celle des Primitifs, elle nous fait penser à une gaie et pimpante chansonnette comparée au plein chant. Mais les mérites purement « peintre » de ce tableau, de dimensions extraordinaires pour Watteau, nous charment à un tel point que nous oublions tout à fait l'absence d'émotion religieuse. Nous ne voyons ni la Vierge, ni Saint Joseph, ni l'Enfant Jésus lui-même, mais nous nous délectons de l'admirable et savoureuse symphonie des couleurs, où dominent les tons

---

(1) Le tableau a été gravé par Marie Jeanne Renard du Bos. Il provient de la collection du comte Brühl. Une autre « Sainte Famille » peinte sur bois, se trouvait en 1853 au palais de Bonn. Des copies du tableau se trouvent au Musées d'Angers et de Quimper. Notre tableau provient du Palais de Gatchina.

ardents de bleu et de rouge, nous admirons une technique large, hardie, tout à fait exceptionnelle même pour un maître comme le fut Watteau. Ce tableau nous démontre d'une façon éloquente combien le cœur flamand de Watteau était épris de la saveur et de la magnificence du coloris lumineux de Rubens (1).

D'un tout autre genre est un petit tableau de Watteau connu dans la gravure sous le nom « Les Coquettes » (2). Le coloris n'en est pas recherché, mais les caractères d'Isabelle la rusée, du stupide Pantalon, de la gaie Rosaure et du fourbe Scapin sont rendus avec amour et une grande finesse.

L'art de Lancret voisine avec celui de Watteau et on a même prétendu que Lancret fut un élève du maître. A l'Exposition nous pouvions voir deux tableaux de Lancret : l'un appartenant à la collection Youssoupoff et représentant une société de jeunes gens sur la lisière d'un bois; l'autre, un petit tableau sur cuivre, provenant du palais de Gatchina, est une des illustrations de Lancret pour les comédies de son temps. Ce tableau représente deux paysans avec leurs épouses dans l'étude d'un notaire et il est connu dans la gravure de Larmessin sous la désignation « Les troqueurs ». Les deux tableaux sont de véritables joyaux, tenus dans des tons délicieusement effacés; les détails en sont peints avec une grande finesse, les gestes et les attitudes sont excessivement spirituels. A regarder ces deux compositions, on croirait entendre le rire argenté et la légère causerie « de la bonne compagnie ». Toute l'âme de la vieille France se trouve concentrée dans ces morceaux pourtant si discrets et modestes (3).

C'est encore du cercle de Watteau qu'il faut rapprocher un artiste éminent, mais tout à fait oublié de nos temps, Antoine Dieu dont nous avons eu à l'Exposition un ravissant dessin à la sanguine — projet pour un somptueux panneau de salle à manger.

---

(1) Voyez la lettre de Watteau à son ami Julien, publiée par Josz.

(2) Gravé par A. S. Thomassin fils. M. V. Josz suppose que ce tableau a appartenu à Crozat et qu'il a passé de lui à son neveu baron Thiers.

(3) Il y aurait encore à rapprocher de Lancret un portrait d'une dame en bergère, dansant sous les arbres au milieu d'une petite société (app. à M. le prince Trouketzkoï) et aussi deux tableaux typiques pour leur époque mais assez grossiers au point de vue de la couleur (app. à M. Poplavski). Leur maniérisme violent trahit une origine italienne. Ne seraient-ce pas des œuvres de Flipart, artiste français qui vécut longtemps à Venise et s'était façonné dans sa nouvelle patrie aux particularités du goût local? Nous mentionnerons encore à cette place deux tableaux vénitiens de 1730 « genre Longhi », très amusants au point de vue des costumes, dont l'un représente « Un Concert » et l'autre « Des joueurs de cartes ».





Boucher
Pygmalion et Galathée
app. à l'Académie Impériale des Beaux-Arts.



BOUCHER
Pastorale
app. à Mme M. Danzas[1].



GABIANI

Portrait d'un jeune abbé

app. au prince Kotchoubey .

Il est généralement convenu de parler de l'art rococo comme de quelque chose d'uniforme, mais il n'y a qu'à le considérer plus attentivement pour y distinguer deux phases tout à fait distinctes. La crise s'est manifestée vers 1740. L'homme de génie qui vint renouveler les formules fut Boucher. Watteau et toute sa famille (Pater, Lancret, Lajoux, Octavien, Vleugels et en partie les derniers Coypel, en partie encore Parrocel, Gillot, Audran, Pillement aîné) restèrent en termes excellents avec la nature. Il est vrai que leurs personnages sont des comédiens, mais ce sont tout de même des êtres vivants qui respirent avec délice l'air frais des bocages, les arômes des prairies. Il n'en est pas de même chez Boucher. Avec lui nous entrons décisivement dans le royaume de la convention. Ses personnages ne sont même plus des acteurs, mais seulement de ravissantes marionnettes. Le paysage qui les entoure est encore plus faux. Les brebis, les fleurs, les arbres, les cabanes, les ruines, les chutes d'eau, les rochers, tout est ensorcelé par cet étrange magicien et transformé en soie, en velours, en porcelaine de Sèvres. Chez lui, non seulement l'herbe et les fleurs sont couvertes d'une poudre embaumée, mais les guenilles et la boue semblent exhaler l'essence des roses. La palette de Boucher est entièrement une invention de sa façon, ou plutôt elle est inspirée par l'art architectural et décoratif de son temps. Ses tableaux sont comme des camées, qui gagnent énormément à être entourés par les ornements et le mobilier pour lesquels ils étaient créés. Boucher a charmé ses contemporains en partageant leur goût; il a su, avec beaucoup de tact et beaucoup d'esprit, glisser ses contes badins en peinture dans les salons où régnait un esprit léger et pervers.

C'est justement sous ce jour que Boucher était représenté à l'Exposition. Son immense panneau inachevé « Pygmalion », qui fut offert en 1767 à l'Académie des Beaux-Arts par Falconnet, est un excellent spécimen de ses compositions décoratives à sujets érotiques. Cette toile gigantesque ne contient rien qui soit vivant et tout de même elle vit d'une vie très spécifique et très suggestive. Les corps des déesses et de la statue animée sont d'une couleur étrangement verdâtre. Tout de même ces corps glissants, d'une pâleur morte, lisses et dépourvus de muscles, ces têtes qui ne respirent aucun sentiment, ces sourires insignifiants forment un ensemble étonnant de charme, un véritable poème de sensualité captivante. Pareil tableau aurait bien fait au Parc aux Cerfs.

Les deux pastorales de forme ovale de Boucher s'écartent si possible encore plus de la réalité. Ce sont des compositions habiles mais totalement

dépourvues d'âme et ayant même quelque chose d'oppressant dans leur côté de mensonge poussé à outrance. Quand même on ne connaîtrait pas la date de leur création (1770, l'an de la mort de Boucher), rien qu'en les contemplant, on se rend compte que ce sont des œuvres d'un vieillard, maniant encore le pinceau d'une manière magistrale, mais fatigué, vidé et devenu tout à fait indifférent aux charmes de la vie qu'il représente par habitude. Ce genre de tableaux de Boucher fut constamment attaqué par Diderot et dans ces cas, il faut l'avouer, le moraliste avait raison.

Par contre on a peine à croire que c'est Boucher qui ait peint l'héroïque et impétueux épisode d'Hercule chez Omphale, où tout — en commençant par la fougue des lignes et finissant par les couleurs ardentes des chairs, — rappelle plutôt le tempérament porté aux excès des Flamands. Ce tableau est tout pénétré de jeunesse, et il se rapproche beaucoup plus de Lemoine et même de la sincérité brutale de Rubens que des œuvres de la maturité du talent de Boucher lui-même (1). En regardant cette perle de la collection Youssoupoff nous regrettons que Boucher se soit « retrouvé » plus tard, qu'il ne soit pas resté pendant toute sa vie ce sensuel fort et vigoureux.

Deux dessins de Boucher, « le Moulin » et « la Ferme » sont intéressants, car nous y observons le travail préparatoire de l'artiste. Ce sont des études d'après nature très attentives et très simples. Il est important de mentionner à cette place que toute une série de dessins d'album d'Abraham Bloemaert (figurines, têtes de campagnards, paysages), qui appartiennent présentement à M. Yaremitsch et au prince Argoutinsky (il y en avait deux des plus beaux à l'Exposition), ont été gravés par Boucher lui-même et peut-être faisaient-ils partie de sa collection. Ces dessins ont certainement exercé une grande influence, non seulement sur Boucher, mais sur tout le genre rustique et pastoral de la peinture française au XVIIIe siècle.

L'art des autres maîtres du « rococo » était représenté à l'exposition par un « Amour » d'un ton froid et d'une exécution banale, de Carle Van Loo; par deux beaux dessins de Fragonard (l'un appartenant à M. Yaremitsch est le portrait de l'épouse du maître), par une gracieuse illustration à la sanguine de Cochin fils, par un joli tableautin peint dans l'esprit de Lawrence « le

---

(1) Ce tableau a figuré à la vente Randon de Boisset en 1777 : « Hercule et Omphale accompagnés de deux amours dont l'un tient une quenouille et l'autre une peau de lion ». L'expert Pierre Remis l'a désigné comme peint « dans le style de François Lemoine ».



Antonio Canale
Une vue de Venise
app. à Mr E. Schwartz.



Fr. Guardi
L'escalier du Palais des doges
(app. à Mr J. Balacheff).



Carle van Loo
Amour
(app. à S. A. I. le Grand-duc Constantin).



N. A. Taunay
Un concert
(app. à M. Wéréstchaguine).

Coucou », du peintre peu connu Leroy de Liancourt (gravé par Deljambe), par une petite esquisse « La Naïade » attribuée au bolonais Torelli, un paysage décoratif du vénitien Zucarelli, par une grande perspective de « style noble » d'un autre vénitien, Vizentini, avec des personnages dans lesquels on peut reconnaître le pinceau de Longhi et de Zucarelli, par un tableau hardiment enlevé de Casanova, « Le Courrier », et par plusieurs portraits de Jouël, Nattier, Tischbein, Kreuzinger et de Mme Vigée-Le Brun.

Tout à fait admirable est le portrait sobre, sévère et d'une sincérité absolue attribué à un peintre florentin oublié, Gabiani, et représentant un jeune abbé. Ce portrait provient de la collection de la Grande Duchesse Maria-Nikolaewna. Enfin Venise même, une Venise splendide et agonisante montrait ses canaux, ses campos et ses palais dans trois beaux paysages d'Antonio Canale, dont deux provenant de la collection Schwartz, sont exécutés avec un « brio » fort rare pour cet artiste quelque peu pédant. Et puis deux merveilles de Guardi : l'une représentant dans des tonalités argentines, le tumulte des gondoliers près de l'arc du Rialto, l'autre, « peinte avec du feu » et comme grillé au soleil de Venise, montrant de dessous un arc un magnifique escalier, rappelant celui du Palais des Doges.

Tout à fait dans l'esprit du style rococo, « d'après les bonnes vieilles traditions de l'art français » (comme le disent les gens qui oublient Poussin) est peint le gai et amusant tableau de Taunay, « le Concert », dont la composition est assez complexe et le coloris vif, mais tendre en même temps. Ce tableau dépeint déjà les mœurs de l'époque du Consulat ou du Directoire. Tout au contraire, dans les sujets analogues de Boilly « Le Billard », les « Politiciens aux Tuileries en 1832 » et dans le tableau modeste et délicat d'une facture un peu trop lisse « la jeune artiste » (1800), apparaît l'esprit d'une autre époque. Carle Vernet était représenté à l'Exposition par une aquarelle très intéressante au point de vue historique : « Le départ à la chasse de l'impératrice Marie-Louise ».

Deux mots encore sur Greuze. Voilà un artiste qui s'est mépris sur lui-même et qui a trompé ses contemporains. Un sensuel subtil, un connaisseur du charme féminin, un coloriste de premier ordre, Greuze, toute sa vie, ne peignit pas ce qu'il pouvait et ce qu'il devait peindre. Influencé par la littérature et flattant le goût sentimental de ses clients, il fit exhibition d'une hypocrisie doucereuse, qui, même en notre époque si tolérante, nous paraît insupportable. Grand virtuose et homme des plus bornés, Greuze a dépensé

son talent en soupirs, en pleurs et en fades sourires. Le vrai Greuze, le véritable maître, se trahit, par-ci par-là, dans une belle étude sincère, dans un portrait, mais plus rarement dans un tableau entier comme « La Mère heureuse » ou « La Cruche cassée ».

Le très important tableau de Greuze que nous avions à l'Exposition « Le premier sillon » (désigné dans le catalogue du Sillon de 1801 d'une façon plus complexe « Un cultivateur remettant la charrue à son fils en présence de sa famille »), représente le premier labourage d'un jeune paysan. Un foule de paysans invraisemblables y assiste en poussant des cris de joie et des soupirs. Dans ce malheureux tableau, tout ce que le peintre a mis d'intention réfléchie et prétentieuse nous paraît comique et fatigant; en revanche tout ce qui était pour lui d'un intérêt secondaire nous console par sa réelle beauté. Ce qu'il y a de meilleur dans cette œuvre de la vieillesse de Greuze, c'est le paysage, domaine si rare pour le maître; il est vrai que ce paysage ne ressemble en rien à un village français, mais le coloris et l'ordonnance sévère rappellant l'un et l'autre les plus beaux de Poussin, sont tout simplement admirables. Le Greuze « des têtes sentimentales » était représenté à l'Exposition par un tableau délicieusement peint, mais d'une convention désolante, provenant de la collection du prince Kotchoubey.

Parlant de Greuze, nous pouvons mentionner tout de suite un joli petit tableau d'un coloris chaud, d'un représentant de la peinture sentimentale en Angleterre, Wheatley. La section anglaise, assez pauvre, contenait en outre un beau paysage attribué à Gainsbourough, un portrait assez ordinaire de Raeburn, un portrait délicat de Lady Newborn, qu'on considérait comme une œuvre de jeunesse de Lawrence, un portrait énergique d'un acteur inconnu, un joli paysage en aquarelle de Weber (dans le style de Loutherbourg) et un portrait dessiné de Lawrence qui représente la princesse Lieven (connu par la gravure de Bromley). En compensation de l'absence de Hogarth pouvaient servir trois beaux tableaux du « Hogarth hollandais » Troost, dont le baron Wrangell nous parle dans son article; il est vraiment grand temps de réhabiliter Troost, qui fut un des plus intéressants artistes du XVIIIe siècle.

Il est impossible d'étudier Hubert-Robert aussi bien ailleurs qu'en Russie. Grâce à l'engouement qu'eurent pour lui le comte Alexandre Stroganoff, le comte André Schouwaloff, l'impératrice Cathérine II, le Grand duc Paul, Robert travailla sans relâche depuis 1770 pour la Cour russe et il a



Léopold Boilly

Le billard

(app. à la princesse Youssoupoff).



LEOPOLD BOILLY
La jeune artiste
(app. à la princesse Youssoupoff).



Greuze

Le premier sillon

app. à la comtesse Schouwaloff

exécuté pour nos seigneurs un nombre invraisemblable de tableaux; même maintenant, après tous les pillages, tous les vandalismes, toutes les ventes de collections russes à l'étranger, on compte dans l'empire des tsars près d'une centaine d'œuvres du maître. Le manque de place n'a permis d'utiliser pour l'Exposition à peine la dixième partie de ces magnifiques trésors. Mais les tableaux choisis aidèrent tout de même à former une idée assez complète de cet artiste génial, qui a su si bien incorporer les idéals de son temps : une adoration fanatique de l'antiquité, un goût pour une architecture noble, joints à une contemplation sentimentale de la nature et des monuments.

Les deux tableaux de Robert prêtés par le palais de Tsarskoé Sélo : « La Galerie du Louvre » et son pendant « Les Ruines de la Galerie du Louvre », sont d'un intérêt particulier. Le premier est un projet d'éclairage par le plafond (une nouveauté inconnue à cette époque) du Louvre. En 1796, l'année où ce tableau fut exposé au Salon, les architectes Percié et Fontaine étaient occupés à la reconstruction de la grande galerie, ouverte pour le public encore en 1793, mais fermée depuis à raison de l'exécution des travaux d'appropriation. Il est tout à fait remarquable que ce tableau, qui rend si admirablement la perspective aérienne et qui est d'un coloris si vrai, était peint d'imagination. Et puis tout l'immense amour de Robert pour l'art se révèle dans le fait qu'il a choisi un tel sujet : on y voit une vive préoccupation d'améliorer les conditions d'exposition des œuvres des grands maîtres du passé. Il est intéressant au point de vue psychologique que Robert, ayant conçu un abri idéal pour les trésors du Louvre, ait entrevu en même temps sa destruction. Le pendant du tableau n'est pas une simple fantaisie; c'est la confession d'un homme qui a passé par toutes les horreurs des cataclysmes révolutionnaires et qui a reconnu, en étudiant les monuments de l'antiquité classique, la vanité des meilleures entreprises humaines.

Les quatre grands et beaux panneaux décoratifs de Robert (appartenant à la collection de M. Dournovo) paraissent, en comparaison de ces pages profondément senties, un peu trop officiels. Au contraire le paysage de Robert de la collection Youssoupoff, composé de motifs tirés de l'ancien parc de Marly, est plein de charme et de spontanéité.



FR. WHEATLEY
La déclaration d'amour
(app. à M[r] P. P. Weiner).



HUBERT ROBERT

La terrasse

(app. à la princesse Youssoupoff).



Hubert Robert
Panneau décoratif
(app. à M[r] P. Dournowo).

LA PEINTURE RUSSE AU XVIIIe ET AU COMMENCEMENT DU XIXe SIÈCLE

PAR

SERGE MAKOWSKY



M. Worobieff
L'Académie des Beaux-Arts
app. au prince Argantinsky Dolgoroukoff.



A. ORLOWSKY
Les courses sur la Neva
(app. à Mr E. Schwartz)



IVAN. ARGOUNOFF
Portrait de Madame Tolstoï, née Lopoukhine
(app. au comte A. Ignatieff).

C'est la première fois que les artistes russes ont obtenu l'honneur de figurer dans une exposition à côté des maîtres européens célèbres des siècles passés; c'est la première fois que dans le même local auprès de Rembrandt, Watteau, Rubens, Robert nous avons vu les Borovikovsky, les Schédrine, Kiprensky, Léwitzky, Ivanoff. Une inquiétude doit s'éveiller ici, inquiétude compréhensible pour chaque critique impartial. Est-il possible que ce voisinage des grands maîtres ne soit pas désavantageux pour les artistes russes ?

Moi aussi, je le pensais jusqu'à l'exposition des « Staryé Gody ». Depuis si longtemps ces créations des artistes à demi oubliés de l'époque de Catherine II et d'Alexandre I, ces œuvres mal étudiées encore et ressuscitées seulement tout récemment, ne nous paraissaient que des reflets de l'art occidental. Même après les avoir prises en affection, nous avions peur d'une comparaison imprudente. Tout en cachant notre méfiance de l'originalité de « l'art de Saint-Pétersbourg » sous un fier prétexte d'exotisme national et indépendant, nous continuions de nommer « art national » les icones et les « tierém » de Moscou. Comme si aucun autre art ne pouvait être national ! Il est vrai que l'élément de l'imitation est propre aux artistes de la Russie réformée, mais il est également propre aux artistes qui ont vécu avant Pierre le Grand. Toute la différence consiste dans les sources et dans les causes de ces emprunts à l'art étranger qui n'ont certes rien de typique pour l'art russe. L'histoire de la peinture manifeste que l'imitation relie entre eux les artistes de tous les pays et de toutes les époques. Chaque nation a quelque chose en quoi elle imite les autres, et en même temps elle crée quelque chose de nouveau et de spécifique; elle manifeste dans les créations de son élite l'élément mystérieux de son essence nationale. Léwitzky est aussi indépendant que le Krémlin de Moscou; les paysages d'Alekséïeff sont aussi russes que les icones de Sousdal, non moins originaux et artistiques que les diverses œuvres de n'importe quelle école de la peinture. Si l'on envisage le degré de talent de nos artistes du XVIIIe et du

commencement du XIXe siècle, en les mettant en regard des autres maîtres de cette époque, la comparaison sera plutôt favorable pour les artistes russes. Il est vrai qu'il n'y a pas parmi eux de génie universel, de créateurs qui auraient imposé le cachet de leur individualité sur l'acquisition esthétique de toute une époque. Dans la plupart des cas ce sont des élèves et non des maîtres. Mais ce ne sont pas exclusivement des élèves. Malgré la jeunesse exceptionnelle de la peinture russe, ce ne sont que les portraitistes français et peut-être bien les anglais qui les surpassent de beaucoup. Les allemands, les hollandais et même les italiens du XVIIIe siècle ne nous apparaissent pas toujours comme des rivaux triomphants, et ce n'est pas peu que de nous rappeler devant les artistes russes les noms de Tiepolo, de Franzesco Guardi et de Canale.

Les « Salles russes » de l'Exposition ne représentaient pas le développement complet de la peinture russe depuis Pierre le Grand. Les toiles russes sont rares; parmi celles qui ne figurèrent pas ces temps derniers à des expositions historiques, beaucoup se trouvent dans des musées; en outre les propriétaires ne se séparent pas volontiers de leurs œuvres d'art (c'est pour ce motif qu'il n'y avait pas à l'Exposition de portraits de la collection F. F. Outemann, de I. S. Ostrooukhoff, de B. I. Bielienchenko, de Jakovleff et de Tzvetkoff). Néanmoins les « Staryé Gody » ont réussi à assembler les tableaux de 24 peintres russes les plus éminents, en commençant par Ivan Argounoff (1727-97) et finissant par Fédotoff (1815-52). Si ce siècle de peinture russe n'était pas représenté d'une manière tout à fait complète, il était illustré en tout cas d'une manière très caractéristique : 65 œuvres seulement, mais elles contenaient la somme d'activité artistique de plusieurs générations.

Les peintres russes n'ont pas perdu au voisinage des étrangers. Ils sont apparus comme des maîtres modestes et peu brillants, mais originaux et indépendants... Je ne connais personne parmi les artistes de l'Occident qui rappelle Ivan Argounoff. Son *Portrait de Mme Tolstoï (née Lopoukhine)* peut bien déplaire : il est peint d'une façon ennuyeuse et trop naturaliste, avec une probité presque mesquine; il produit l'effet d'une sorte de procès-verbal. Mais dans cette sincérité sans goût on sent déjà ce même réalisme russe qui produira des Léwitzky, des Fédotoff, des Vénétzianoff et des Séroff; on sent également une pénétration peu malicieuse dans la nature vivante, qui témoigne d'une recherche indépendante de la forme et des couleurs.



D. Levitzky
Portrait d'un inconnu
(app. au prince J. Saltijkoff).



D. Levitzky

Portrait de la comtesse M. Worontsoft

app. à Mr Boldyreff).



Borovikovski

Portrait de Madame Novossilzeff

(app. à Mr P. P. Weiner).

Le peintre a représenté Madame Tolstoï telle qu'il l'a vue; en même temps à travers le modèle il nous a montré, comme dans un ancien et trouble miroir, toute la vie du siècle passé — l'existence des propriétaires ruraux à l'époque de Catherine II. Argounoff a créé sans doute des œuvres meilleures, plus riches comme ton, plus artistiques comme conception, par exemple le portrait du prince Lobanoff (au Musée d'Alexandre III), ou ceux de P. S. et M. P. Wetoschnikoff (dans la Galerie Tretiakovskaïa). Argounoff était le prédécesseur de Léwitzky. « Tolstaïa » est l'œuvre timide d'un futur maître.

Léwitzky (1735-1822) occupe la première place parmi les artistes russes du XVIII[e] siècle; il domine également à l'Exposition. Son meilleur tableau, le *Portrait d'un inconnu,* de la collection du prince Saltykoff, se trouvait dans « l'octogène » — dans le salon de l'élite où les peintres russes ont eu l'honneur de rivaliser avec les artistes dont la gloire est universelle. Ce magnifique portrait, peint de la manière large propre à Léwitzky, est un véritable chef-d'œuvre. Le dessin est celui d'un maître, la peinture fraîche, hardie et vivante; bref il est presque irréprochable. Il est vrai qu'on peut y trouver le défaut général des créations de Léwitzky, ce défaut propre à beaucoup de peintres russes : le manque d'une synthèse picturale, l'absence fâcheuse de quelque chose qui soit supérieur à l'observation humble de la nature. Le réalisme de Léwitzky est exact, sincère; parfois il a une beauté inattendue, mais il manque de ce spiritualisme divinatoire qui met l'artiste au-dessus de son modèle et qui donne au spectateur une sensation vague de la supériorité de l'artiste à la vie qu'il représente, supériorité qui enchante comme une révélation. Léwitzky est un maître très délicat, très pensif, très consciencieux, mais il n'a rien d'un magicien. Il est un psychologue, mais il n'est pas un clairvoyant; c'est justement pourquoi certains de ses tableaux, malgré leur dessin et leur coloris tout à fait magnifiques, nous paraissent un peu ordinaires. A ces « Léwitzky », beaux mais quotidiens, se rapportent le *Portrait de la comtesse Woronzoff*, de la collection de M. Boldyreff, et le *Portrait de Borschteff*, de la collection du prince Argoutinsky-Dolgoroukoff. Ces portraits appartiennent à la meilleure période de l'activité du maître, quand il était déjà en possession de tous ses moyens techniques, mais n'avait pas encore essayé d'imiter la virtuosité extérieure de Lampi (les ombres basanées et les couleurs vives sont très caractéristiques). Mais auprès de « l'inconnu » du prince Saltykoff, ils ne nous paraissent pas exceptionnels. Quant au *Portrait de la grande-duchesse Alexandra-Pawlowna*, fille de l'empereur

Paul, c'est une de ces toiles si connues qui se trouvent dans les palais de Pawlowsk, de Gatchina et dans la Galerie des Romanoff.

Un autre portraitiste du XVIIIe siècle, Borovikovsky (1757-1826), était représenté à l'Exposition par cinq œuvres. Les deux meilleures sont le *Portrait de Madame Novossilzeff* et le *Portrait de Madame Skobéïeff*, tous deux de la collection de P. P. Weiner, tout à fait exceptionnels comme technique et comme expression. Le « Portrait de Madame Skobéïeff » a trouvé, lui aussi, un abri dans « l'octogène d'élite », et il n'a rien perdu à ce voisinage inattendu des grands maîtres. On peut bien trouver que Borovikovsky est un artiste un peu superficiel et conventionnel, mais on ne peut lui refuser un goût et une virtuosité devant lesquels pâlissent même certaines œuvres de Largillière et de Nattier.

Le *Portrait de l'architecte Menelas* (collection I. N. Gerard), petit et éteint, n'a rien ajouté à notre compréhension de Borovikovsky; l'*Amour*, de la collection du prince I. N. Saltykoff, est une composition curieuse de la première manière du peintre, tenue dans une sonorité douceâtre. En revanche l'*Évangéliste Saint Marc*, de la collection de P. M. Romanoff — étude du tableau de la cathédrale de Kazan (à St-Pétersbourg) — est une œuvre unique dans son genre. La simplicité naturiste de la conception, la fraîcheur de la peinture en font un précurseur de notre réalisme postérieur.

Parmi les œuvres de Rokotoff († 1812), nous distinguons le portrait étonnant de la princesse E. N. Orloff (de la collection de la princesse A. A. Obolensky). Le coloris y est comme une fumée rose et grisâtre, il rappelle celui de Fragonard, il est d'une délicatesse surprenante, large et doux, étincelant d'une gamme de couleurs nacrées. La question se pose : est-ce le même Rokotoff qui a peint tant de portraits insignifiants, tant d'imitations de Rotari ? Oui, c'est le même, et ce n'est pas pour la première fois que cette découverte nous bouleverse. Il est impardonnable que nous sachions si peu de Rokotoff. Aucune étude de sa carrière très variée ne parut jusqu'à présent. Nous ne connaissons même pas l'année de sa naissance. Nous savons qu'il est l'élève du Lorrain et du comte Rotari; qu'en 1760 il était admis à l'Académie des Beaux-Arts et que deux ans après il était nommé adjoint pour avoir peint le tableau « la Vénus » et le portrait de Pierre III. Mais nous avons si peu de renseignements qui auraient permis de nous orienter dans ses ouvrages, dans le développement de son individualité artistique, qu'on confond presque toujours ses portraits avec les tableaux d'autres maîtres.



BOROVIKOVSKI
Portrait de Madame Skobéiëff
(app. à Mr P. P. Weiner..



BOROVIKOVSKI
L'évangéliste saint Marc
(app. à Mr P. Romanoff).



F. Rokotoff
Portrait de la princesse Gagarine
(app. au prince G. Gagarine).

En dehors du *Portrait de la princesse Orloff*, l'Exposition nous a donné encore trois « Rokotoff » qui ont complété la série connue d'œuvres de ce maître énigmatique. Le *Portrait,* assez sec, *du général en chef A. I. Bibikoff* (collection P. M. Romanoff) appartient à la première époque de l'activité de Rokotoff. On sent un pinceau plus sûr dans le *Portrait d'un inconnu* (collection du prince B. N. Argoutinsky-Dolgoroukoff) et dans le *Portrait de N. L. Golénistcheff-Koutousoff* (collection du baron N. E. Wrangell).

Lossenko (1737-1773), l'élève d'Argounoff et du même Rotari, qui a eu une immense influence sur toute une génération d'artistes russes, était représenté par un excellent et très rare *Portrait de l'acteur Jacque Schoumsky* (collection S. B. Khvostchinsky).

Enfin parmi les œuvres d'étrangers qui, ayant vécu en Russie, ont joué un rôle assez important dans l'histoire de notre peinture nationale et se sont soumis à leur tour aux influences de l'art russe, nous citons les portraits de la *princesse W. C. Stcherbatoff*, par Tonci (collection du prince M. B. Galitzine), et du *Comte A. Araktchéeff,* sans aucun doute par Lampi (1751-1830). L'austère comte est représenté dans sa jeunesse, les traits de sa figure sont anoblis ; la sonorité des couleurs est très vive et cette peinture est très caractéristique pour le célèbre autrichien. La copie de ce portrait se trouve à « Grouzino », — propriété d'Araktschéeff.

La petite salle russe du XVIII[e] siècle, qui a abrité ce portrait, produisait une impression harmonique et achevée. Malgré les différences individuelles des auteurs, ceux-ci nous paraissaient les membres d'une même famille, de la même belle école aux mêmes traditions esthétiques. Ce sont des élèves des Français et quelquefois leurs imitateurs, mais ayant des habitudes de procédé purement nationales. Ils sont calmes, savants et très sûrs, sans toutefois posséder la virtuosité accomplie de leurs maîtres occidentaux. Ces peintres se sont soumis au conventionalisme du beau siècle, mais ils manifestent dans tout ce qu'ils font d'élégant et de traditionnel une sincérité un peu naïve et simpliste. On saisissait distinctement cette nuance spécifique « russe » dans des manifestations d'art moins homogènes et tranquilles, qui se trouvaient dans une autre salle, tapissée de bleu à étoiles d'or, consacrée aux artistes russes du commencement du XIX[e] siècle.

On voudrait mentionner tout d'abord le *Portrait du jeune Bibikoff* (collection de N. Bibikoff), qui fut peint par Vénétzianoff (1780-1847) quand cet artiste eût subi l'influence directe de Borovikovsky. « La tête poudrée de

Bibikoff », dit le baron Wrangell dans une de ses intéressantes études sur l'art de notre « Empire », « tranche sur le fond sombre du ciel d'orage..., le ciel et le coloris général du portrait bleu foncé sont très caractéristiques pour l'époque ».

En effet, le type du portrait si peu propre à Vénétzianoff annonce, dans notre peinture de portrait, la transition des belles dames souriantes et des seigneurs magnifiques de l'époque de Catherine à la famille des rêveurs, des héros et des poètes de la Russie du temps d'Alexandre Ier. Au fur et à mesure que nous nous éloignons des perruques et des corsages de cour, cette base intimement russe ressort plus distinctement, devient le « Leitmotiv » des recherches esthétiques et enfin elle se manifeste dans des phénomènes aussi profondément nationaux que Ivanoff et Fédotoff.

Le portrait de Bibikoff est probablement peint par Vénétzianoff aussitôt après qu'il fut devenu l'élève de Borovikovsky (en 1807). On sent distinctement la même influence dans le *Portrait de la famille des princes Poutiatines* (collection W. B. Khvostchinsky). *La Fenaison* est déjà le genre typique de Vénétzianoff qui a abandonné le portrait pour se vouer à l'étude de la nature et des mœurs de la campagne russe. « La Fenaison » est un des meilleurs tableaux du maître que je connaisse. Il est peint d'une façon légère et délicate dans une gamme fondante de tons dorés. Il complète d'une manière très belle l'œuvre de Vénétzianoff — ce précurseur du genre moderne russe. Je ne puis en dire autant de *la Toilette* (collection de M. P. Fabricius). Cette grande et grossière toile est très désagréable comme dessin et comme couleur. Il n'y a de beau que la nuance bleue dans la robe de la jeune fille qui s'incline aux pieds de sa maîtresse déshabillée.

Kiprensky (1783-1836) appartient plus encore à la période intermédiaire; — il est le représentant de la période du « Sturm und Drang » en Russie. Nous le savions bien qu'il fût amoureux de lui-même. L'Exposition des « Staryé Gody » a encore enrichi la série de ses autoportraits. Un *Autoportrait* intéressant, de la collection S. S. Botkine, représente cet artiste laid et maussade. Sur une autre toile de la collection de N. S. Loviton, il est difficile de le reconnaître : il a l'air d'un rêveur délicat, triste et beau. Il est possible que ce ne soit pas lui. Kiprensky s'admirait tellement qu'il donnait souvent à ses modèles une ressemblance involontaire avec lui-même. Il est plus difficile de reconnaître sa main dans *La scène de genre* qui appartient à Alexandre Benois, quoique la composition rappelle Kiprensky, surtout le



VENETZIANOFF
Portrait de A. J. Bibikoff
app. à Mr N. Bibikoff.



VENETZIANOFF
Portrait de Madame A. Bibikoff
app. à Mr N. Bibikoff.



Kiprensky
Portrait du peintre (?)
(app. à Mr N. Loviton).



B. Tropinine
Portrait d'un inconnu
(app. à Mr S. Botkine).

geste romantique du jeune paysan ; le cheval blanc tient aussi plus de la manière de Kiprensky que de celle de Vénétzianoff, auquel on a attribué dans le temps ce tableau. Ce qui est caractéristique pour Kiprensky, c'est le fond du paysage : l'air dans lequel on sent l'orage qui s'approche, les nuages chargés et le souffle du vent. Auprès du pathétique de Kiprensky, son contemporain, le paysagiste Sylvestre Schtchédrine, qui a hérité d'Alekséïeff une disposition d'esprit calme et idyllique, nous paraît très reposant.

Le second romantique impétueux de l'époque d'Alexandre Ier, Orlovsky (1777-1832), était représenté par des œuvres tout à fait caractéristiques. *Le Baschkir* (collection de W. C. Khoudiakoff), cette grande toile d'Orlovsky, est très noble comme peinture. Il n'a pas su créer d'œuvres plus parfaites même dans ses « meilleures heures ». *La course sur la Néva* est un des innombrables dessins de ce peintre, le plus fécond, le plus habile et peut-être le plus étourdi parmi les artistes russes. Ce dessin est très bien choisi : tout l'emportement graphique d'Orlovsky, ses hachures habiles, sa préférence pour les mouvements bizarres, sa rare connaissance du cheval se reflètent très distinctement dans ce croquis au crayon. Moins caractéristique, mais intéressant comme dessin attentif et achevé, est un petit portrait de la collection de W. C. Khoudiakoff.

Auprès d'Orlovsky, Tropinine (1776-1857) nous apparaît un très grand artiste. C'est surtout le cas, quand nous le jugeons sur un portrait de l'Exposition, *Le jeune peintre* (collection de E. G. Schwartz), qu'on peut considérer comme une œuvre parfaite. Quelle sévérité du dessin, quel coloris suave et velouté ! Tropinine a fait beaucoup d'œuvres ennuyeuses et sèches, mais ce « jeune peintre » rétablit sa gloire oubliée. Ce n'est pas en vain qu'il était l'élève de C. Stchoukine. On sent, malgré la noirceur des ombres et la froideur léchée de sa peinture, le reflet du XVIIIe siècle, le goût dans la gamme des couleurs, la noblesse de la conception picturale.

En passant par les œuvres des quelques élèves insignifiants de Vénétzianoff : Dénisoff avec ses *Soldats dans un atelier de couture* et Kryloff avec sa *Ménagère*, nous nous approchons des trois artistes importants qui se trouvent à la frontière de la vieille école et de la peinture moderne. Ce sont : Charles Brulloff, Alexandre Ivanoff et Fédotoff. Malheureusement Brulloff (1799-1852) occupait à l'Exposition une place par hasard très modeste. On a seulement réussi à exposer une étude pour un *Portrait de la grande-duchesse Maria Nikolaewna*, fille de l'empereur Nicolas I.

Fédotoff (1815-1852) ne paraissait pas de même aussi grand qu'il l'aurait mérité. Deux petits portraits, de O. P. de Monkal et H. I. Zdanovitsch (collection de N. P. Verner), et les esquisses pour les tableaux *Le mariage forcé* (collection de Mme Bielokouroff) et *Le Baptême* (collection de P. G. Miakinine) procuraient une très faible représentation de la connaissance picturale et du fin esprit de Fédotoff.

En revanche, Alexandre Ivanoff (1806-1858) se distinguait entre les artistes placés « dans la chambre bleue aux étoiles d'or » pas tant par l'esquisse à l'aquarelle *l'Apparition du Christ au peuple* que par une série d'études surprenantes de nu et par une belle vue de *La Campagne Romaine* (collection de A. Benois). Il me semble que l'énorme importance d'Ivanoff, de ce peintre profond, ému et sensible, de cet observateur inspiré de la nature, n'a jamais apparu avec une netteté aussi évidente. *Les baigneurs, les Études de garçons* (collections M. P. Botkine et W. B. Khvostchinsky) sont des modèles d'un art accompli que pourraient envier les meilleurs maîtres de toutes les écoles. Ils nous montrent à première vue que le faux académisme d'Ivanoff, qui a, somme toute, perdu son talent profondément étique et excessivement consciencieux, n'était qu'une influence étrangère. Ivanoff était un grand et libre peintre, un maître captivant du dessin et de la couleur. Il savait, comme personne chez nous, avant et après lui, peindre le corps vivant, pénétré de lumière, baigné d'air rayonnant. Ce «sensualisme» suave dans les études d'Ivanoff est mille fois plus précieux que son idéologie ratée. Le magnifique dessin et cette belle couleur, qui nous ravissent tellement dans les œuvres des maîtres du XVIIIe siècle, ont été retrouvés au début de l'époque moderne par Ivanoff. Mais, hélas ! il les a vite oubliés.

Heureusement, maintenant que les grands ancêtres de la peinture russe sont ressuscités, on ne peut plus l'oublier... Le principe unique et éternel de la peinture reste celui qui fut exprimé par Ivanoff..., et ce principe est, nous l'avons enfin compris : bien peindre.



Fédotoff

Portrait de Mademoiselle de Moncal

(app. à Mme Pravolsky).



A. Ivanoff
Etude de garçon
(app. à Mr W. Khowstchinsky, Rome).



A. IVANOFF
Etude de garçons
(app. à Mr M. Botkine).

ADDENDA ET CORRIGENDA

A propos de la *Sainte Vierge*, de la collection de Madame Léon Benois, pages 30 à 32 (La Peinture Italienne, par E. de Liphart) : M. Alexandre Benois me communique sa découverte suggestive de la ressemblance frappante entre l'arrangement de la manche et le mouvement très particulier de la main gauche de la *Vierge à l'œillet*, de Raphaël, et notre *Madonnina*. Or, il est peu probable qu'à l'époque florentine, Raphaël ait eu l'idée d'imiter ou même de plagier un Crédi quelconque. Le nom seul de Léonard devait attirer l'attention d'un aussi grand artiste sur ce tableautin d'une apparence aussi modeste. On peut en conclure qu'à Florence, avant 1508, notre tableau devait être un Léonard connu.

Cette découverte me paraît assez décisive. L'original de la *Vierge à l'œillet* est perdu, à moins que l'exemplaire dont M. Oar à Paris est le propriétaire, ne soit l'original retrouvé. Je ne connais ce tableau que d'après la photographie qui nous fut envoyée à l'Ermitage, et autant que l'on peut juger sans avoir vu le tableau même, je le crois l'original de Raphaël.

E. de L.

Page 82, huitième ligne, lire : Wsévolojskoy, au lieu de Wsiewolojsewski.
» 90, dernière ligne de la note, en bas de page, lire : Stchavinsky, au lieu de Schtschavinski.

TABLE DES PLANCHES

LA PEINTURE ITALIENNE

LA PEINTURE ESPAGNOLE

LES PRIMITIFS SEPTENTRIONAUX

(LA PEINTURE NÉERLANDAISE, FRANÇAISE ET ALLEMANDE)

LA PEINTURE FRANÇAISE, ITALIENNE ET ANGLAISE

AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

LA PEINTURE RUSSE

TABLE DES MATIÈRES